EL MUNDO DE BALTASAR GRACIÁN
FILOSOFÍA Y LITERATURA EN EL BARROCO



Juan Francisco
GARCÍA
CASANOVA
(ed.)





EL MUNDO DE BALTASAR GRACIÁN
(FILOSOFÍA Y LITERATURA EN EL BARROCO)

EL MUNDO DE BALTASAR GRACIÁN
(FILOSOFÍA Y LITERATURA EN EL BARROCO)

GARCÍA CASANOVA, J. F.
(Ed.)

ANDREU, JOSÉ MARÍA
AYALA, JORGE M.
AZANZA ELÍO, ANA
BLANCO, EMILIO
CANTARINO, ELENA
CEREZO GALÁN, PEDRO
DE LA HIGUERA, JAVIER
GARCÍA CASANOVA, JUAN FRANCISCO
LARA NIETO, MARÍA DEL CARMEN
LÁZARO PANIAGUA, ALFONSO
LÓPEZ MEDINA, EMILIO
MEDINA ARJONA, ENCARNACIÓN
MORALEJA, ALFONSO
NOVELLA SUÁREZ, JORGE
PELEGRÍN, BENITO

GRANADA
2003



EL MUNDO DE BALTASAR GRACIÁN
ISBN: 84-338-2886-X Depósito legal: Gr./992-2002
Edita: Editorial Universidad de Granada.
Campus Universitario de Cartuja. Granada.

Fotocomposición, impresión y encuadernación: COMARES, S.L.

Pinted in Spain *Impreso en España*

NOTA DEL EDITOR

En el verano de 2001, el Centro Mediterráneo de la Universidad de Granada dedicó uno de los seminarios de su programación anual al estudio de Baltasar Gracián, para conmemorar el 4.° centenario de su nacimiento. A la hora de programar las actividades de ese año, creíamos que dedicar un curso al pensamiento del jesuita aragonés era de estricta justicia, al ser su obra la representación más preclara del pensamiento barroco español. Así, bajo el rótulo genérico de El mundo de Baltasar Gracián (Filosofía y Literatura en el Barroco), pretendíamos atender algunas de las múltiples temáticas de su obra. Se acometió tanto el ámbito filosófico de la misma, como el literario, político y religioso. Nuestro propósito entonces era reunir en un volumen las ponencias y trabajos que habrían de discutirse a lo largo de aquella semana en la ciudad de Almuñécar. El libro que hoy se presenta es el resultado de aquellas apasionadas sesiones de diálogo y reflexión y nace como un modesto testimonio de gratitud y reconocimiento hacia el autor de una de las más grandes obras de la literatura universal: El Criticón. La deuda de la cul-

tura española hacia lo que en él y en el resto de su obra queda dicho y sobreentendido es inmensa.

Mi agradecimiento más sincero a todos los que participaron en aquellas largas discusiones y de modo especial a los autores que con sus textos han contribuido a la realización de este volumen.

Juan Francisco García Casanova

EL MUNDO BARROCO DE GRACIÁN Y LA ACTUALIDAD DEL NEOBARROCO

JUAN FRANCISCO GARCÍA CASANOVA

Desde finales del XVII, la historiografía española asiste impávida al entierro de la memoria de uno de nuestros pensadores más universales y geniales: Baltasar Gracián. Las causas de este silencio son múltiples y complejas, entre las que cabría señalar: el ultramontanismo de la cultura oficial, henchida de Contrarreforma; el mutismo de la Compañía de Jesús, animadora cultural del nuevo espíritu y apesadumbrada de la actitud rebelde y poco pía de la obra de uno de los suyos, que había solicitado el cambio de orden religiosa para poder seguir trabajando con la libertad que su vocación de escritor le exigía; el propio desarrollo de la sociedad de la época, agotada en tantas facetas, que no supo percibir el impulso creador de la estética graciana; y más tarde los nuevos aires del país vecino, cargados de racionalismo y de ilustración, que satisfacían los deseos de renovación de los espíritus españoles más inquietos, sin ser conscientes de que el manierismo primero y después el barroco, en tanto que estilo y actitud mental, servía de punto de partida del sujeto moderno.

Hace cien años la llamada generación del 98, gracias a Azorín, recuperaba la memoria de la obra de Gracián. Su significado, ignorado y malmirado por los epígonos de la ilustración y por la tradición de sus propios hermanos en reli-

gión, se abría prometedor a una nueva era de la filosofía con la que parecía conectar plenamente. En aquella ocasión gran parte del mérito del redescubrimiento del jesuita aragonés había que apuntarlo al haber de los filósofos alemanes que reaccionaron contra la tiranía de la razón dogmática constituyente de lo que podríamos llamar el pensamiento único de la época. Schopenhauer y Nietzsche fueron los que avisaron a Azorín de la importancia de Gracián para entender el nuevo mundo, que surgía de la mano del estatuto intelectual de la pluralidad —*gran madre de la belleza* [1]— y de la diferencia.

Gracián, en *Agudeza y Arte de Ingenio*, rompe definitivamente con la mimesis de la retórica Aristotélica y se aprovecha del portillo abierto por la **Ratio Studiorum** jesuítica para introducir su concepto de ingenio en el ámbito de lo literario [2]. Como Descartes había dejado de lado la teología para no entrar en litigio con la **auctoritas**, Gracián abandona la filosofía escolar introduciendo en su discurso literario —«*filosofía cortesana*» la llama en *A quien leyere* (*El Criticón*)— el dinamismo del nuevo concepto: el ingenio, que le permite colocarse más allá de todo conflicto de escuela y aventurarse en la tarea descubridora de las infinitas posibilidades de la realidad, en función de una doble perspectiva: la de las relaciones ontológicas del objeto y la del sujeto instalado necesariamente en un foco de visión, por fuerza unilateral. De ahí la importancia de la manera de cómo se enfoque la **cosa** para captar unas u otras relaciones. El concepto aristotélico y platónico se le presentaba agotado y en todo caso lo considera como algo abstracto e irreal, y limitado por la definición. El concepto en Gracián pierde el carácter excluyente de lo mental, recordándonos que los conceptos del clasicismo eran «*más hijos de la mente que del Artificio*» [3]. Ahora serán fruto del

[1] *Agudeza y Arte de Ingenio,* I.
[2] Cfr. BATLLORI, *Gracián y el Barroco*, Roma 1958.
[3] *Agudeza y Arte de Ingenio,* I.

artificio, dando lugar así a la participación de la voluntad en su constitución. «*Son cuerpos vivos sus obras, con alma conceptuosa; que los otros son cadáveres que yacen en sepulcros de polvo comidos de polilla*» [4]. Queda anunciada su concepción dinámico-práctica del concepto. No se podía haber hecho la crítica al mundo aristotélico de manera más fina. Gracián había «tocado» su clave de bóveda. Su estilo al emplear profusamente la paradoja, la oposición y sobre todo el oximoron, se pone al servicio de la «deconstrucción» del concepto de concepto.

La infinitud de la realidad en su religación con lo otro le lleva a considerar el arte, en tanto dominio de habilidades expresivas, como el único ámbito donde era posible la mostración del ser y la literatura su específico medio de manifestación. En el Discurso LX de Agudeza lo deja meridianamente claro: «*Importa mucho pensar al uso, no menos que la gala del ingenio: para mi gusto, la agradable alternación, la hermosa variedad, que si per tropo variar natura é bella, mucho más el Arte*». La mimesis ya no era el camino hacia la verdad del ser, en su lugar Gracián nos presenta al artista como sujeto innovador y creativo.

El objeto, lo otro del yo, cada vez se enfrenta al conocimiento con más rebeldía, haciéndole notar la dificultad de su aprehensión. Por su parte, el sujeto se auto-percibe también más dependiente del entorno. El sujeto hombre ya no puede tomarse como un término unívoco, expresivo de una esencia que necesariamente lleva a determinadas acciones. El perspectivismo inserto en el conocer humano se hace presente de modo consciente en la epistemología de Gracián. En *El Discreto* escribía: «*Hay a veces entre un hombre y otro casi tanta distancia como entre el hombre y la bestia, si no en la sustancia, en la circunstancia; si no en la vitalidad, en el ejer-*

[4] *Ibidem.*

cicio de ella.» [5]. De esta afirmación, precedente de la tesis orteguiana del hombre como yo y circunstancia, se infiere la doble necesidad del discurso graciano: la de romper con el idealismo renacentista en la que el ser humano recuperaba la centralidad y era considerado como un microcosmos y la de no caer en la tentación solipsista, al margen del mundo de la vida, a la que sucumbió el racionalismo moderno. En consecuencia, la tarea de Gracián y del espíritu barroco no se presentará fácil. La creación del nuevo objeto mediante la recomposición de los fragmentos del mundo exigía la participación cognoscitiva de todos los sujetos posibles. *«... Todo cuanto hay en el mundo pasa en cifra... Las más de las cosas no son la que se leen... hasta los elementos están cifrados en los elementos: ¡qué serán los hombres ¡Donde pensarais que hay sustancia, todo es circunstancia, y lo que parece más sólido es más hueco, y toda cosa hueca vacía.»* [6]. El lector tiene que terminar la obra, para ello están los márgenes del libro, donde el *«lector ponga lo que olvidó o no supo el autor»* [7]. Los recursos estilísticos de la naciente estética se pondrán al servicio de tamaña faena. Cada visión, cada interpretación de los actores del teatro de la existencia, tendrán que ser descifrados en la experiencia del viaje a través de la Vida y del Mundo, alegoría constitutiva de la estructura del *El Criticón* que viene a ser, de acuerdo con la interpretación de Pelegrín, el lugar donde se pone a prueba la concepción teórica de *Agudeza y Arte de Ingenio.*

En la elipse de la vida graciana, la bifocalización —Razón-Sensibilidad— tensa de manera trágica el vivir comunitario. «*Lo que a uno le agrada* —a Critilo—, *a otro le descontenta* —a Andrenio.» [8] La dificultad de recomponer la unidad

[5] *El Discreto.* (Genio e Ingenio).

[6] *Criticón,* III, IV, 613-614 (Edt. Cátedra).

[7] *Criticón,* Al lector; III.

[8] *El Criticón,* III, IV, 613 (Edt. Cátedra).

es manifiesta y si todavía se siente como exigencia del conocer se debe a la fuerza oculta de uno de los focos de la elipse que reclama melancólicamente la centralidad ontológica y epistemológica del pensar racional.

MANIERISMO Y BARROCO

Nos importa Gracián por ser un manierista de la escritura. La tensión entre la ley y la espontaneidad de la naturaleza y de la vida rompe el equilibrio clasicista entre forma y fondo. Las artes plásticas habían ensayado con éxito la ruptura. La expresión mimética del renacimiento había agotado sus propias posibilidades. Ya la naturaleza no se ofrecía como modelo a imitar, entre otras razones, porque ella misma se presentaba como enigma a descifrar. La elipse explicaba mejor el firmamento que el círculo. El mundo de la ciencia —Kepler, Galileo— y el del nuevo humanismo —los furores de Bruno y el deseo de Ficino— se apartaban de los modelos clásicos en los que cada ser animado o inanimado ocupaba el espacio debido. El desengaño, tras la ruptura del renacimiento —melancolía de un mundo armonioso pensado, mas no hallado—, se transforma en criterio para continuar en la búsqueda de la verdad y en aguijón del nuevo espíritu. La naturaleza servía de ocasión para explotar las posibilidades infinitas de la realidad. Hay artistas que se encierran en su gabinete para pintar o repintar la naturaleza trastocando la inmediatez de su visión por la profundidad reflexiva de su voluntad creadora. Para entender lo que ocurre se ha utilizado la incitadora metáfora de la ceguera de la visión [9], que tanto llamó la atención pri-

[9] BUCCI-GLUCKSMANN, en *Barroco y Neobarroco,* Círculo de Bellas artes, Madrid, 1992, pág. 25.

mero a Baudelaire y después a Benjamín [10]. Pontormo se enclaustra para pintar y Pormigiano se extravía en las apariencias y disyunciones del reflejo de su imagen en un espejo convexo.

Inevitablemente nos encontramos con un desfondamiento del ser, como consecuencia de la tela de araña que lo constituye gracias a la multitud de relaciones en las que aparece inacabado, dinámico y en perpetuo movimiento. Es el ser, objeto de toda filosofía, en su única manifestación posible como realidad concreta, lo que se nos da a través del concepto. Mas este ya no es heredero de la tradición griega y cuando quiere Gracián definirlo no puede, contentándose con su percepción por medio de la comparación y la metáfora: «*lo que es para los ojos la hermosura, y para los oídos la consonancia, eso es para el entendimiento el concepto*» [11]. El concepto será siempre artificio, pues toda correlación depende del entendimiento que busca expresar «*la correspondencia que se halla entre los objetos*» [12]. El concepto pues, busca la relación y sólo en esta se da el ser. No es la ausencia del ser, como se ha dicho, la marca del barroco. Es la presencia de lo infinito en el ser, en sus pliegues y repliegues, en sus curvas y contra-curvas, elipses y espirales, lo que le lleva a llenarlo todo y explica su **horror vacui.** Un mundo nuevo aparece diferenciado del universo renacentista. Las palabras y las cosas ya no nos viene dadas en una concepción armoniosa en las que las primeras sean la manifestación de las segundas. El ingenio tiene que inventar unas y otras y pactar ambos significados. Este es el contexto en el que Gracián escribe Agudeza y Arte de Ingenio: «*Y tú ¡oh libro!* —así termina su advertencia al lector— *deprecarás la suerte de encontrar con quien te entienda*».

[10] Crf. BUCCI GLUCKMANN, *La raison baroque. De Baudelaire a Bemjamin.* Galilée, Paris 1984.

[11] *Agudeza y Arte de Ingenio*, Discurso II .

[12] *Ibidem.*

El universo renacentista aparece ahora fragmentado. Los significados de palabras, cosas e incluso del propio hombre irrumpen en un mundo desconocido en el que ya no será fácil reconquistar la unidad perdida, pues cada vez que se experimente la reconciliación de palabras y cosas, acabará Gracián reconociendo la inadecuación de la misma. El desengaño será el nuevo criterio de verdad graciano, no en el sentido del escepticismo que dimite de la pasión por la verdad, sino en el del dinamismo del conocimiento que considera provisional y unilateral todo hallazgo del pensamiento. Será este un pesimismo epistemológico, consçiente de la magnitud de la tarea del conocimiento, convencido de que «*la grandeza del objeto suele adelantar la valentía del concepto*» [13].

En *Agudeza y Arte de Ingenio*, Gracián, asistido por su estética barroca, desea reconstruir el mundo en tanto que objeto perdido, a través de una triple agudeza de artificio —de concepto, de palabra y de acción—, en la que el ingenio muestra su carácter imaginativo y creador. Su tratado de la agudeza constituye una nueva preceptiva literaria, compleja a la vez que concisa, que, más allá de lo literario, ocupa un espacio epistémico en busca de la exactitud y el rigor, no al modo geométrico del XVII, sino con la voluntad significante de tropos y silencios, nuevo camino, en palabras de Critilo, «*del callar y ver para vivir*» [14]. Es la llamada del barroco a la infinitud, que exige la negación de todo límite y de toda definición, **conditio sine qua non** para salir de la oquedad abstracta en la que el clasicismo había dejado el objeto. Esa necesidad de superar el no del ser instalado en lo concreto lleva a Gracián, como había ocurrido en los artistas plásticos barrocos, a preferir colorear la vida y la realidad con metáforas y alegorías antes que dibujarla con conceptos abstractos.

[13] *El Criticón*. Dedicatoria.
[14] I,VII, 161, (Ed. Cátedra).

Al mezclar los colores y graduarlos, los límites que ineludiblemente describen la realidad se difuminan, y ésta, como si se expandiera, entra en un plano más extenso, más universal. Es una dialéctica abierta, basada en la espontaneidad del autor, libre de imposiciones canónicas, y apoyada en el espectador-lector, que llega a anular por innecesario el sentido primigenio del texto, con lo que se produce una cierta borradura del autor a favor de la objetualidad que es preciso construir. De hecho, la movilidad de la metáfora desde la que se suele aprehender el objeto e incluso la idea nos trae un mundo onírico, de perspectivas y reflejos, en el que sólo sobra el monopolio dogmático del sentido y del significado. El estilo lúdico de Gracián —su escritura es un delicioso juego para iniciados— se vale de los más variados elementos, en ocasiones de apariencia antagónica, para construir una cruel, cáustica y revulsiva versión del mundo. «*De suerte, que si bien se nota,* —afirma Critilo— *todo cuanto hay se burla del miserable hombre: el mundo le engaña, la vida le miente, la fortuna le burla, la salud le falta, la edad se pasa, el mal le da prisa, el bien se le ausenta, los años huyen, los contentos no llegan, el tiempo vuela, la vida se acaba, la muerte le recoge, la sepultura le traga, la tierra le cubre, la pudrición le deshace, el olvido le aniquila: y el que ayer fue hombre, hoy es polvo, mañana nada.*» [15]

Es el suyo un pesimismo trágico, apoyado en uno de los polos de la elipse de la vida, muy propio del espíritu jesuítico heredero del **contemptus mundi** de la ascesis medieval. En la crisi VIII, Gracián nos advierte de la mentira de la ciudad, ámbito de la vida en el XVII. «*Divisábase ya la gran ciudad por los humos, vulgar señal de habitación humana en que todo se resuelve*». En el foco opuesto, continúa operativa, cada vez con más intensidad, la llamada de la vida gracias a su fuer-

[15] *El Criticón,* I, VII, 16-170.

za y pasión, produciéndose entre ambos extremos una tensión en la que no acaba de imponerse ninguno de los términos en conflicto. Todo el camino de los dos viajeros —Critilo y Andrenio— nos muestra el fracaso del intento de síntesis de ambas. «*Critilo, apesarado de su poca suerte*; *y Andrenio, arrepentido de arrepentido*» [16].

Ya en *El Discreto*, libro publicado en plena madurez intelectual, Gracián veía con claridad la dicotomía del hombre en un mundo plural. «*La vida de cada uno* —escribe— *no es otra que una representación trágica y cómica... viniéndose a igualar las dichas con las desdichas, lo cómico con lo trágico; ha de hacer uno solo todos los personajes a sus tiempos y ocasiones, ya el de risa, ya el de llanto, ya el de cuerdo y tal vez el de necio, con que se viene a acabar con alivio y con aplauso la apariencia*» [17].

Vivimos en el mundo de las apariencias, de la representación, de la república de los hechos, no de las ideas que reclama una jerarquía ontológica. En el universo de Gracián, según dice a su amigo Lastanosa, «*no se estorban unas a otras las noticias ni se contradicen los gustos; caben en un centro y para todo hay sazón. Algunos no tiene otra hora que la suya y siempre apuntan a su conveniencia. El cuerdo ha de tener hora para sí y muchas para los selectos amigos.*» [18]. Texto esclarecedor como pocos, donde el perspectivismo ilumina con potencia el paisaje cultural de Gracián.

ÉTICA Y ESTÉTICA

Ya no es posible que los polos coincidan y menos que se confundan y unifiquen. De ahí el sentido cuasi trágico de la

[16] *El Criticón*, I, VII, final.
[17] *El Discreto*. Carta a Don Vicencio Juan de Lastanosa.
[18] *Ibidem*.

existencia mundana en Gracián, atemperado ciertamente por una **vis** cómica que se hace presente en multitud de lugares de su obra. Uno de ellos lo encontramos en la alegoría del extranjero burlado, donde se resume la conciencia graciana del mundo. La plaza pública recibe al extranjero con aplausos y risas, en un contexto de vigencia picaresca. El extranjero es recibido por un cortesano que le ofrece amistad y cuanto quiera desear y esto con tal *«sobra de palabras que el extranjero se prometió las obras.»* [19]. Le brinda casa, vacía de realidad, trajes que después le arrebata, joyas que se convierten en piedras, mortajas por galas y todo esto provocaba la risa y el entretenimiento de los presentes que gustaban de ver el engaño ajeno, sin caer en la cuenta de que mientras miraban embelesados lo que al otro pasaba, a ellos mismo ocurría, *«de suerte que al cabo, el mirado y los que miraban, todos quedaban iguales.»* [20] El propósito didáctico del cuento trasciende su propio ámbito con una reflexión en la que el pesimismo más irredento hace su aparición. Pasaje que debió de hacer las delicias de Schopenhauer:

> *«Sabe, pues que aquel desdichado extranjero es el hombre de todos y todos somos él. Entra en este teatro de tragedias llorando; comiénzale a cantar y a encantar con falsedades; desnudo llega desnudo sale, que nada saca después de haber servido a tan ruines amos. Recíbele aquel primer embustero, que es el Mundo, ofrécele mucho y nada cumple, dale lo que a otros quita para volvérselo a tomar con tal presteza que con lo que con una mano le presenta, con la otra se lo ausenta, y todo para en nada... De suerte, que si bien se nota, todo cuanto hay se burla del miserable hombre: el mundo le engaña, la vida le miente, la fortuna le burla, la salud le falta, la edad se pasa, el mal le da prisa, el bien se le ausenta, los años huyen, lo con-*

[19] *El Criticón.*, I, VII, 166.
[20] *Ibidem.*

tentos no llegan, el tiempo vuela, la vida se acaba, la muerte le coge, la sepultura le traga, la tierra le cubre, la pudrición le deshace, el olvido le aniquila: y el que ayer fue hombre, hoy es polvo, mañana nada» [21].

El texto, en el plano de la narración, va aumentando en intensidad y en dinamismo gracias al uso de múltiples oraciones con el verbo en presente, que van reforzando el significado pretendido por medio de una catarata de argumentaciones que no dejan lugar al respiro. En el plano filosófico la explicación de ese pesimismo barroco, común a los autores de la época, lo justifica Gracián con una gran duda: *«A lo mejor, falta el fundamento de la Verdad, y da con todo en tierra.»* [22] Ya Góngora con su Soneto *Mientras competir, con tu cabello,* en el que desarrolla el tema del **sic transit**, o Quevedo con su *Fue sueño ayer, mañana será tierra*, ejemplos de verso metafísico, expresaban la rebeldía humana ante la fugacidad.

Es verdad que la llamada de la trascendencia se hace patente en el viaje, más como ideal y señuelo que como fundamento del mundo y móvil del cambio moral. Si el mundo todo anda al revés, y siempre ha ocurrido así como lo testifican los títulos de la mayor parte de las crisis de *El Criticón,* no cabe una vana esperanza de regeneración social y mundana. La rueda del tiempo así lo afirma. La vida cortesana, vida civil, es el espacio de la autonomía del hombre donde sólo con la astucia, transformada ahora en virtud y en arte, se puede sobrevivir. El mundo de la moral cede su territorio a la estética en el que el parecer —la perspectiva, la circunstancia y ocasión— es valorado más que el ser, que se nos da a través del concepto, «*acto del conocimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos*» [23], en una tarea infinita.

[21] Criticón, I, VII, 169-170.

[22] *Ibidem*, 169.

[23] *Agudeza y Arte de Ingenio,* discurso II, T.I, 55, (Clásicos Castalia).

Al comienzo de la crisi octava, acerca de las maravillas de Artemia, Gracián construye el frontispicio que encierra todo lo que va venir y desde el que hay que descifrar el sentido o sentidos de lo que se nos dirá a lo largo del capítulo. *«Buen ánimo contra la inconstante fortuna, buena naturaleza contra la rigurosa ley, buen arte contra la imperfecta naturaleza y buen entendimiento para todo»*. Es el inicio de un programa práctico de vida. En él aparecen los términos fundamentales de su concepción del mundo, si no definidos, sí descritos por medio de contraposiciones que los cargan de significado. La voluntad que triunfa sobre la fortuna, la naturaleza que a pesar de su imperfección se levanta contra el rigor torpe de la ley —el rigor presentado como mal por su ausencia de matices y por su excesiva unilateralidad y simplismo—, y finalmente el arte, que es habilidad y poder, amen de la cara de la belleza inabarcable de una realidad infinita en su percepción. Quedan la voluntad, infinita también en sus deseos, y el entendimiento, estimulado por la acuciante curiosidad del necesario vivir, como únicos principios inconcusos para el desarrollo de la vida.

Gracián presenta un modelo de discurso en el que la virtud es arte, la felicidad quimera y el ser un constructo inacabado, que depende del conocimiento: *«Toda ventaja en el entender lo es en el ser»* [24]. Es su peculiar modo de ser manierista y barroco. Ontología y moral se transforman en estética y el sujeto, abandonado ya un concepto fijo e ideal de naturaleza, se siente libre. No se mueve dentro de un contexto de normas morales fijas y estables. Lo único que importa es conseguir los fines, por supuesto buenos, que el hombre se propone. Los fines buenos determinan los medios de su consecución; la felicidad, a su vez, no es otra cosa que arte, *«porque no hay más dicha ni más desdicha que prudencia o impruden-*

[24] *El Discreto, Genio e Ingenio.*

cia» [25]. Sin voluntad y sin entendimiento no hay posibilidad de felicidad. Mas el pesimismo graciano pronto nos muestra el espejismo de la felicidad. *El Criticón* manifiesta por doquier lo escurridizo de su ser y acaso la contradicción del concepto con la realidad de su existencia. Pero ya, antes, en *El Discreto* lo había dejado meridianamente claro: *«Juiciosamente algunos, y no de vulgar voto, negaron poderse hallar la genial felicidad, sin la valentía del entender;... pero la experiencia nos desengaña fiel, y nos avisa sabia, con repetidos monstruos, en quienes se censuran barajados totalmente»* [26].

El discurrir y divagar de los personajes de *El Criticón* a través del tiempo de la existencia y de la geografía, con sus posiciones diptongas sobre la vida, nos muestra un mundo fantasmagórico, lleno de alegorías morales, de no fácil interpretación si no se reviste el entendimiento del mirar profundo del ingenio. Es la suya una pedagogía que cuenta con la connivencia del lector al exigirle participar en la respuesta a los problemas. *«Cuanto más escondida la razón, y que cuesta más, hace más estimado el concepto, despiértase con el reparo la atención, solicítase la curiosidad, luego lo exquisito de la solución desempeña sazonadamente el misterio»* [27], o lo mismo que afirmaba en el Oráculo, *«no se ha de echar todo al primer lance»* [28]. Pero en el laberinto de la vida no todo tiene el mismo peso ni consistencia. Reprochará en *El Criticón* el manierismo exacerbado de los poetas gongorizantes de su época a los que representa como el Babel moderno, *«cuyas obras son de tramoya, frases sin concepto, hojas sin fruto, tomos sin lomo, cuerpo sin alma, todo confusión y quimera»* [29]. Mas, junto a esta crítica afirma que

[25] *Oráculo Manual,* XXI.

[26] *El Discreto:* Genio e Ingenio.

[27] *Agudeza y Arte de Ingenio,* I, VI, 96.

[28] Aforismo 105.

[29] III, III, 588.

«todo cuanto hay en el mundo pasa en cifra» [30]. Cada uno tenderá a utilizar su propia clave. A Critilo nada la satisface, mientras que a Andrenio pocas son las cosas que dejan de contentarle, porque en todas halla mucho de bueno. Es preciso ser lector inteligente para no leerlo todo al revés. Es necesario poseer la cifra, la clave, y en ello reside la sabiduría, pero existen tantas cifras y dependen de tantas circunstancias que parece imposible salir de la conjetura y del laberinto.

El mundo de la verdad: el desengaño

El parto de la verdad, es el nombre de la crisi III de la última parte de *El Criticón*. Es este un texto difícil y enigmático. La verdad, en su significado ontológico tradicional había devenido verdad absoluta y dogmática en el orden epistemológico y moral. Gracián trata de hacernos ver, a través de una fenomenología de la experiencia histórica, como la verdad, llena de errores sin fin y daños sin cuento ha de ser superada. El texto, sembrado de claves y cifras, ha de ser reconstruido por el lector. Ensayemos la empresa, conscientes de lo dificultoso de la tarea, que no es otra que el desarrollo del programa histórico del sentido de la verdad, envuelto en una ambigua y complicada alegoría.

Nos cuenta como *«Enfermo el hombre de achaques de sí mismo»* [31], le sobrevino la conciencia de sus pasiones y el dolor de los agravios y sentimientos. El bien y el mal se le ofrecían indistintamente. El cielo y el mundo envían a sus médicos y doctores para poner fin a tales dolencias. No coinciden en el diagnóstico y menos en la terapia. A la postre, el hombre enfermó al negarse a seguir los consejos de los médicos

[30] III, IV, 613.
[31] III, III, 585.

celestes, mensajeros de la virtud, terminando en la sepultura. En este punto de la narración entra en escena un tercer personaje, el narrador de la historia, a quién Critilo y Andrenio llamarán el Acertador, «*varón de ha mil siglos*» —según palabras de Gracián—. El diálogo entre los tres personajes cada vez se hace más difícil e intrincado por mor de una dialéctica que rehuye el progreso lineal del discurso. Critilo sostiene que los vicios matan y que las virtudes remedian [32], y que de todos los vicios el peor es la vinolencia, la embriaguez, por ser tan común entre los hombres. «*Todo lo anda y todo lo confunde, entra y sale en los palacios, teniendo en la corte su guarida.*» [33]. Aprovecha Gracián la ocasión para denunciar la falsedad del mundo, mostrando los efectos perversos de esa borrachera cósmica en la que parece haber sucumbido la humanidad entera. El mundo todo embuste y quimera, anda vacío de sustancia, «*hueco de sabiduría y atestado de pretensión*». Está lleno de aduladores falsos que todo lo alaban y todo lo mienten, así como de simples y de tontos, «*que pagan el humo y el viento*». Así mismo parece estar todo él en manos de desdichados arbitristas «*tratando de hacer Cresos* (rey de Lidia, famosos por sus riquezas) *a los otros, cuando ellos son unos Iros,* (mendigo de Itaca, que aparece en la Odisea)» [34]; de caprichosos políticos que ni innovan ni conservan; de modernos culteranos, llenos de tramoya; de hombres de leyes, llenos de mentira; de maestros sofistas y de mercaderes tramposos. Todos ellos cortesanos inflados y sostenidos por la quimera.

El Acertador provoca a Critilo al felicitarle por haberse librado de ese mundo huero y falso tan descarnadamente pintado. Mas Critilo, en un ejercicio de autocrítica responde que su mitad, «*su otro Yo*», queda allí, vivo y sepultado en sueño,

[32] *Ibidem*, 587.
[33] *Ibidem*.
[34] *Ibidem*, 588.

refiriéndose a Andrenio. Era la verdad del hombre escindido, que se reconoce en el otro de sí, muy distinta de la verdad y de la perfección moral a la que llamaba la ascética del XVII.

De pronto, en medio de diálogo entre los tres personajes, un estruendo de personas y voces les pone en alerta. Una muchedumbre huye despavorida en dirección contraria a los tres viajeros. Escapan del reino de la Verdad, meta del viaje de los dos amigos. Una vez más, el tercer actor (el propio autor) no acaba de aclarar su propósito, pues la Verdad está de parto y la muchedumbre corre despavorida hacia ninguna parte. El motivo: el miedo a los frutos de ese parto. El razonamiento de los aterrorizados por lo que pueda ocurrir con los descendientes de la verdad es paradójico. Por un lado nos dice: *«Si ahora con una verdad sola no hay quien viva, ni hay hombre que la pueda tolerar, ¿qué será si da en parir otras verdades, y estas otras, y todas paren? Llenarse ha el mundo de verdades y después buscarán quien le habite: digoos que se vendrá a despoblar.»* [35]

Nadie quiere la verdad porque vivir con ella es duro y arriesgado. Sólo la encuentra Gracián en el corazón de los niños y en la mente de los locos, ellos son los que *«la asisten y la cortejan»* [36]. De nuevo la visión pesimista del mundo aleja al autor del ideal moral de una sociedad que aspira y trabaja en pos de la perfección. La ambigüedad crece cuando la narración nos describe la Ciudad de la Verdad imaginada, con sus *«calles exentas, anchas y muy derechas, sin vueltas, revueltas ni encrucijadas,... con casas de cristal, con puertas abiertas y ventanas patentes»*,... Es entonces cuando reparan que sus moradores se «calefactaban» las orejas con algodones y se las apretaban con las manos [37]. El adivino —la voz de

[35] *Ibidem* 599.
[36] *Ibidem* 606.
[37] *Ibidem* 608.

Gracián— advierte que la verdad en la boca es muy dulce, pero en el oído muy amarga. Y es muy amarga porque su fruto es el desengaño, que se convierte así en el nuevo criterio de verdad graciano. No podría ser de otro modo para quien la realidad es el conjunto de relaciones en las que se constituye el ser y esa realidad funciona como una idea ejemplar inacabada, nunca como **adecuatio**, cuyo efecto es el desvelamiento del engaño, similar al cervantino desfacer entuertos.

Curiosamente la crisis sobre la verdad se interrumpe bruscamente cuando la verdad da a luz y unas «*descomunales voces*» avisan:

> «*¡A Huir todo el mundo, que ha parido ya la verdad el hijo feo, el odioso, el abominable! ¡Que viene, que vuela, que llega!*» [38].

En este momento hasta el propio Critilo presa del espanto corre junto con Andrenio, perdiendo al compañero de viaje y adivino.

IMAGEN DEL OXIMORON BARROCO: EL MUNDO AL REVÉS

El gran teatro del mundo

El mundo como teatro es uno de los **topoi** del universo barroco. Ya en el *Policraticus* de Juan de Salisbury, reeditado durante el Renacimiento, encontramos las diversas versiones del **theatrum mundi** [39]. Cervantes insiste en la comparación

[38] *Ibidem* 610.

[39] Ernest R. Curtius, repasa la historia de la imagen en *Literatura europea.* Cfr *Edad media latina,* FCE 1955, pág. 206.

de la vida con el teatro (2.ª parte, XII), Pascal nos dirá que el hombre no es más que un disfraz (Pensamientos). Pero es Calderón quien convierte ésta metáfora en el receptáculo de la realidad y a partir de él deviene en una de las figuras esenciales del barroco literario. Jean Rousset escribe que en la época barroca «*el teatro desborda al teatro, invade el mundo, lo transforma en una escena animada por la tramoya, lo sujeta a sus propias leyes de movilidad y metamorfosis*» [40]. Emilio Orozco señala que ni siquiera el culto religioso se escapa de esa tendencia; «*llegan a confundirse la ceremonia litúrgica y la representación del auto sacramental*» [41]. En definitiva, la vida cotidiana —sus usos y costumbres—, de manera especial en la corte, estaba impregnada de teatralidad hasta en los más insignificantes detalles como magistralmente describe Philippe Beaussant en *Le Roi-Soleil se léve aussi* [42].

Las pulsiones vitales de esta actitud se deben no sólo al **eon** díscolo d'orsiano que reacciona voluntariamente contra la unidad de tiempo, acción y espacio de un orden impuesto exclusivamente por la razón-poder, sino también contra los avatares de una época en la que la coherencia y la armonía del mundo se resquebraja como tal vez jamás había ocurrido en la historia. A la ruptura de la unidad religiosa se añaden las novedades cosmológicas que llegan de manos de la nueva ciencia; los descubrimientos geográficos traen consigo noticias de mundos ignotos, «otros mundos», que fortalecen una economía basada en el nuevo espíritu ciudadano sostenido exclusivamente en la experiencia de la libertad individual, donde el riesgo invade el lugar que antes ocupara la seguridad.

[40] *La literatura de la edad barroca en Francia. Circe y el pavo real.* Ed. Seix Barral 1972, pág. 32.

[41] *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta 1996, pág. 26).

[42] Gallimard, 2000.

El conflicto de la nueva situación aconseja una vida menos ingenua y más cauta, donde como enseñara Wölflin, refiriéndose a las artes plásticas y arquitectónicas, lo pictórico se prefiere a lo lineal, lo profundo a lo superficial, las formas abiertas a las cerradas, la falta de claridad a la propia claridad, y la variedad a la unidad. La actitud positiva hacia el barroco por parte de Wölflin y de Riegl es sobre todo una reacción anti-crocciana y anti-ilustrada, consecuencia del descubrimiento del valor de impresionismo, que ve en el XVII los modelos que han funcionado en el arte contemporáneo. Si absolvemos a esta concepción estructuralista del pecado del olvido de la historicidad y de alguna manera la reabsorbemos dentro de ella, igual que habría que hacer con lo barroco d'orsiano, tendríamos un paradigma comprensivo del fenómeno que estudiamos.

El corte con el supuesto «orden eterno» conlleva un sentimiento de pérdida y extravío que se explicita en los lugares comunes del mundo al revés graciano, que deviene signo de los tiempos, donde el relativismo y el escepticismo ha ocupado el lugar del dogmatismo teórico y práctico del medioevo. Los *Essais* de Montaigne son la prueba de este cambio radical que se ha producido en el orden del conocimiento. En el plano moral, tal vez el *Oráculo Manual* sea el ejemplo canónico por excelencia. De ahí la fortuna del topos **Theatrum mundi**, en el que se mueven los grandes autores de la época. Es el tópico que *«traduce de manera más clara esa concepción de lo real como apariencia, como simulación, como «representación», que ha permitido explicar, a título de motivación ideológica, la descomposición barroca del principio de imitación en un juego de espejos encontrados y en el nacimiento de una pintura y de una literatura «en segundo grado» que harían del* **trompe-oeil** *y de la* **mise en abyme** *sus procedimientos predilectos. Y es que si lo real no es más que una representación, necesariamente toda imitación resulta una representación al cuadrado: una novela de la novela (Cervantes), o una pintu-*

ra de la pintura (Velázquez).» [43] Como acierta a decir Jean Rousset, en un mundo visto como escenario, y en una naturaleza transformada en arte, toda «presencia se muda en representación» [44].

La Crisi II titulada *El gran teatro del mundo*, es la obertura del gran viaje de Andrenio y Critilo. El despertar de Andrenio tras el cataclismo que abre las puertas de la caverna —la nostalgia del símil platónico está presente a lo largo de toda la obra— nos recuerda el despertar de Segismundo. El engaño, como entonces, llenará ahora la escena mientras dure la representación. Sólo el desenlace final, hacia el que está dirigida la acción toda de la representación, acabará por descifrar la verdad. En el caso de Gracián la virtualidad de la última escena de ese gran teatro que es el mundo se acrecienta en un espacio aún más virtual y utópico, el de la Isla de la Inmortalidad, que arrastra la ambigüedad de su significado intramundano, en la versión de fama, o trascendente, en la de eternidad.

Encontramos en *El Criticón* una estrategia de destrucción de lo que Roland Barthes y Michael Rifaterre han denominado «la ilusión referencial» [45]. Los títulos de las crisis que configuran el espacio escénico de Gracián —entre otros, *El despeñadero de la vida, Estado del siglo, La fuente de los engaños, Los encantos de Falsirena, La feria de todo el mundo, La cárcel de oro y los calabozos de plata, Anfiteatro de monstruosidades, La verdad de parto, La cueva de la Nada,* etc.— apuntan a esa figura literaria que es el oximoron [46]

[43] Gustavo GUERRERO, *La estrategia neobarroca.* Edicions del Mall, Barcelona 1987, pág. 33 .

[44] *Trois conferences sur le baroque français*, Turín 1964, pág. 61.

[45] R. BARTHES, «L'efet de réel; M. Rifaterre, L'ilussion referentielle»; en *Litterature et realité*, Seuil, 1982.

[46] Figura retórica que emplea palabras contradictorias para mostrar la ambigüedad del ser.

empleado aquí como imagen denunciadora de la ilusión referencial, en el que la relación palabras /cosas salta hecha añicos. Los relatos que nos cuenta son pseudo-historias en los que la narración utiliza espacios surrealistas que evocan una realidad por hacer. La ceguera de los personajes —Andrenio y Critilo— se deriva de que su razonamiento se funda en lo que saben y el saber real siempre es inadecuado e insuficiente. De ahí la estrategia de sacar a escena a una tercera voz detentadora de una escala superior de conocimientos, que sin embargo no cierran nunca la respuesta. Con esta técnica Gracián busca más el cambio de perspectiva a través de nuevos espacios y de nuevas relaciones que la verosimilitud.

Fugacidad del tiempo

Emilio Orozco escribe con acierto: *«la obra barroca con el dinamismo impetuoso del movimiento de sus formas y figuras, con sus hirientes efectos de luces y colores, con todas sus riquezas sensoriales, con sus arrebatadoras perspectivas, lo que está luchando por expresar tras la visión de ese mundo seductor que nos lanza hacia un espacio continuo e infinito, es el fluir incesante del paso del tiempo»* [47]. Es un tiempo trágico que no escapa a la destrucción. Representa la fugacidad de la vida y subraya el carácter efímero de la existencia. La primavera de la juventud, el otoño de la madurez y el invierno de la vejez son los estadios inexorables de los dos *«peregrinos del vivir»* [48]. El tema de la muerte es la expresión trágica de fluir del tiempo. La muerte, suegra de la vida la llama Gracián, impregna la cultura barroca. *«No es otro el vivir que un ir cada día muriendo»*, nos dirá al comienzo de la crisi

[47] *El teatro y la teatralidad del barroco*, pág. 21 Barcelona 1969.
[48] *El Criticón*, II, I. 288 .

undécima de la tercera parte. Pienso que la lógica del discurso graciano exigía acabar el libro con este capítulo. Es la ley terrible de la muerte la que domina al final del viaje. Es una exigencia ontológica del trágico vivir. La muerte es la vida para Gracián, pues «*no se ha de decir que murió agora, sino que acabó de morir*»[49]. Hay una rebelión existencial contra el fluir del tiempo que es el morir. Exige la eternidad para aquellos hombres que han conseguido ser personas con su esfuerzo y trabajo, hasta el punto de considerar injusto su fin. «*Eternos debieran ser los ínclitos héroes, los varones famosos, que les costó tanto llegar a aquel zenit de su grandeza*»[50].

LA ACTUALIDAD NEOBARROCA

El espíritu de rebeldía del impresionismo ayudó a una relectura del barroco radicalmente diferente de aquella otra surgida de la ilustración. La diversidad de estilos y maneras, tantos como artistas y escritores barrocos, sugería la visión de un mundo roto y fragmentado. El nuevo camino del espíritu romántico, después, ya entrado el XX, escondido bajo las formas surrealistas y libres de las vanguardias, tenía que convenir en el saludo gozoso del estilo barroco. La escritura de Gracián es sentida como contemporánea por las mentes más libres de principios del XX. Su actualidad nada tenía que ver con el calendario y sí con la simpatía intelectual hacía su percepción del mundo.

El pesimismo, la ambigüedad, el pragmatismo y el vitalismo son los tonos que iluminan el paisaje con el que entra el nuevo siglo. Sentimientos y actitudes que se irán fortaleciendo una vez se vayan mostrando las ilusiones —el des-

[49] *El Criticón*, III, XI, 763.

[50] *Ibidem* .

engaño graciano— de la razón emancipadora encarnada en los grandes movimientos de liberación del XIX, los mas ambiciosos de la historia humana. La experiencia de las guerras, en cualquiera de sus versiones frías o calientes, trajo el «*no, no es esto*», ahora dedicado al comunismo, que llena la mayor parte del siglo XX. El otro gran espejismo —el fascismo nacionalista— fue de más corta duración, aunque no por ello menos perverso y dañino. Se quiera o no, nos encontramos en tiempos post-modernos en los que no cabe la vuelta al ideal de la razón absoluta, ya que en su nombre el siglo XX ha vivido las experiencias más horrorosas de la historia.

Tal vez la teoría d'orsiana de lo barroco como un eón rebelde y subversivo se pueda aplicar con éxito a la comprensión de nuestros días, habida cuenta de que la legitimidad del relato de la luces se ha quebrado. Tras un mundo dominado por el principio de unidad y de orden sucede necesariamente un nuevo periodo de signo contrario, en el que la nueva energía excita fuertemente la lógica interna del sistema, desestabilizándolo y sometiéndolo a turbulencias y cambios. Es esta una dialéctica próxima a aquella otra de Gracián en la que «*no hay cosa que tenga estado, todo es subida y declinación*»[51]. Significativos trabajos contemporáneos[52] han dirigido su mirada al denostado tiempo barroco y han conectado nuestros cuidados e intereses con el poder potencial de la estética barroca de manera similar a lo que ya ocurriera a finales del XIX, cuando se reveló el malestar de una cultura que arrastraba necesariamente a la neurosis y al suicidio. Entre nosotros, Azorín ya nos hablaba con espíritu gozoso, de la gaya ciencia de

[51] *El Criticón*, III, X, 747 .

[52] Entre otros, DELEUZE, en *Le Plie*, 1985; SCARPENTA en *L'impuretè*, 1985; BUCCI-GLUCKSMANN en *La Raison baroque*, 1984; CALABRESE *en L'etá neobarroca*, 1987; PELLEGRÍN en *Introduction a Baltasar Gracián (Art et figures de l'esprit)* 1983 y *Figurations de l'infini (L'âge baroque européе)* 2000.

Gracián, cuyo relativismo veía escondido bajo la apología del concepto. La obra del jesuita aragonés es considerada en espléndida metáfora como una «*geografía del concepto*» [53]. Ciertamente, la interpretación de Azorín es libre e imaginativa, pero su artificio nos da una visión laberíntica de su obra, recordándonos la hermenéutica infinita del pliegue deleuziano.

Lo irracional en nuestro mundo, —voluntad e imaginación—, es el único elemento subversivo que tiene potencialidad para corroer la sustantivación de un universo en el que la nueva razón —el mercado que todo lo puede y todo lo compra— se ha convertido en reaccionaria y totalitaria. Así, el neo-barroco —otros dirán con más inexactitud postmodernismo— positiviza lo insensato, lo irracional y, en definitiva, el derecho a la disidencia. De esta manera reconoce en lo barroco esa energía acrónica, libre de las ataduras de toda contingencia histórica, que se revela contra la impostura, el abuso, y toda clase de poder despótico. Es el desafío a los grandes relatos y las grandes causas que agonizan sin posibilidad de vuelta atrás al haberse quedado sin fundamento.

Ya en 1983, Benito Pelegrín escribía:

> «*Frente al temible sentido único ideológico transmitido por un estilo que pretendía ser universal, el barroco ha devenido un valor refugio, plural, de la singularidad. Desde luego, en su tiempo era la emanación de las monarquías centralizadas y de la Contrarreforma. Era irracional y «reaccionario» cuando la Razón era subversiva. Pero la Razón, institucionalizada y disfrazada de Despotismo Ilustrado, de Positivismo, de tecnocracia, o Ciencia de Estado, deviene a su vez totalitaria y reaccionaria. Exige entonces la inversión de perspectiva; el barroco es entonces lo irracional, lo insensato, la disidencia, que devienen subversivos*» [54].

[53] AZORÍN, *Clásicos redivivos*, «El Padre Gracián», Espasa-Calpe, colec. Austral, 4.ª edc. pág. 78.

[54] Introducción a Baltasar Gracián, en *Art et figures de l'esprit*, Seuil, Paris, 1983, págs. 76-77.

En este punto es necesario acercarse a la tarea de reapropiación del barroco en nuestro tiempo, entendido este como el espacio del siglo XX donde la vista atrás, hacia el XVII, no está cargada de prejuicios deslegitimadores. En él encontramos dos escenarios que se complementan: el latino-americano y el europeo. Para ambos sirve de obertura las sinfónicas palabras de Lezama Lima:

> *«Por primera vez entre nosotros la poesía se ha convertido en los siete idiomas que entonan y proclaman, constituyéndose en un diferente y reintegrado órgano. Pero esta robusta entonación dentro de la luz, amasada de palabras descifradas tanto como incomprendidas, y que nos impresionan como la simultánea traducción de varios idiomas desconocidos, producen esa sentenciosa y solemne risotada que todo lo aclara y circunvala, ya que amasa una mayor cantidad de aliento, de penetradora corriente en el recién inventado sentido»* [55].

Tradición y renovación latino-americana

Es precisamente la historia del hallazgo del sentido lo que aquí interesa. Ese sentido recién inventado viene envuelto por la poesía, donde las formas prevalecen a costa del «*otro*» sentido, escondido en la opacidad inefable del misterio óntico. Será la nueva, una estética que invita a la «*risa*» y a la vida.

La explosión literaria de los años setenta-ochenta en América latina, donde no fraguó el proyecto del iluminismo, entronca sin solución de continuidad con el barroco del seiscientos y del setecientos, redescubierto como encrucijada de signos y culturas. En este inmenso solar, el mestizaje de cuer-

[55] LEZAMA LIMA, «Sierpe de Don Luis de Góngora», junio 1951, en *Esfera imagen,*Tusquet Editores, Cuadernos marginales 4, Barcelona, 1979, pág. 25.

pos y espíritus nos habla, a través de alegorías pletóricas de oposiciones y diferencias, de una identidad **in fieri**, desprovista de aquella lógica interna, que creyéndose única y absoluta anunciaba días de utopía y gozo. Es la suya una cultura propiamente neobarroca que podría entenderse como «*modernidad disonante*», de acuerdo con la denominación de Irlemar Chiampi [56].

En apretada síntesis, Chiampi acierta en la aprehensión de los hilos que tejen la génesis de la inserción de lo barroco en la modernidad latinoamericana. Acude a dos vertientes para compendiar ese proceso de revuelta y de tradición a lo largo de 100 años en la literatura latinoamericana. La primera la denomina de legitimidad estética, correspondiente al modernismo y a las vanguardias. Rubén Darío es el primero en el que el mundo de las formas bulle sin tregua en su quehacer poético. «*Como la Galatea gongorina me encantó la marquesa verleniana.*» Verso avisador de los iniciales registros de la reapropiación barroca. José Luis Borges por su parte, en los manifiestos ultraístas se inserta en las vanguardias, «*después de su contacto con el expresionismo alemán en Suiza*» como subraya finamente Chiampi [57]. Para Borges el ultraísmo «*no fue desorden, fue voluntad de otra ley*», según confiesa en su ensayo de 1925 titulado *Sobre un poema de Apollinaire* [58]. Una de las primeras definiciones borgianas del ultraísmo nos dice: «*En el ultraísmo se pretende más bien crear mitos nuevos, proceder de modo tal que cada artista pueda construirse un universo hecho a su imagen. El ideal sería que cada ultraísta en España fuera absolutamente diferente de sus co-*

[56] *Barroco y Modernidad*, FCE, 2000, pág. 18.

[57] Obra cit. 19.

[58] Nosotros, núm. 119, 1925, recogido bajo el título *La aventura y el orden* en el libro *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires, Seix Barral, 1993/2.ª.

frades. Sin duda este ideal está lejos: el uno tiene influencias de Cansinos, el otro de Apollinaire, el otro de Huidobro, o de los futuristas...» [59]

Es el suyo uno de los primeros procesos de ruptura del siglo XX en la producción estética americana. Borges y su grupo quieren destruir la retórica arquitectónica del poema rubeniano y hacer del poema *«un tratado viviente y orgánico, donde cada línea sea síntesis acabada de una sensación, de una impresión del mundo externo o espiritual, de un estado del alma, diría yo, si la expresión no fuera sospechosa y vaga...»* [60]

A veces, como ocurre en el caso de Huidobro la experimentación técnica tiende a la destrucción total del verso e incluso del lenguaje. El empeño adámico del grupo les llevó pronto a matizar y a cuestionar su propio afán experimental. Es el caso de Borges, Huidobro, Vallejo y Neruda.

Para Borges en 1924 el ultraísmo, en cuanto «*movimiento de combate*» había finalizado y la aparición de *Prismas* de Eduardo González Lanuza no hacía más que confirmarlo en su idea: *«He visto que nuestra poesía, cuyo vuelo juzgábamos suelto y desenfadado, ha ido trazando una figura geométrica en el aire del tiempo. Bella y triste sorpresa la de sentir que nuestro gesto de entonces, tan espontáneo y fácil, no era sino el comienzo torpe de una liturgia.»* [61]

El proceso en Brasil corre en paralelo, coincide en lo fundamental con el resto del movimiento. Como no hay tradición modernista, las vanguardias brasileñas, a partir de la Semana de Arte Moderno en Sao Paulo de 1922, que inte-

[59] Cartas de Borges a Maurice Abramovicz en *Textos recobrados 1919-1929,* Buenos Aires EMECE 1927, pág. 429.

[60] *Ibidem.*

[61] José Luis BORGES, «Acotaciones. E. González Lanuza», en *Inquisiciones*, con el título E. Gonzalez Lanuza. Buenos Aires, Ed. Proa, 1925.

gra los ismos europeos, se engloba en lo que se llamó Movimiento Modernista. Aquí sobresale Mario de Andrade con su novela *Macunaima* de 1928, antecedente de experimentos más radicales como los de la novela de Guimaraes Rosa, *Gran Serton: veredas,* de 1956.

La segunda ruptura, la de los años cuarenta, se inspira en los conflictos bélicos europeos: guerra española y mundial. Aparecen el compromiso político y el escritor **engagé.** Neruda rompe con su poesía agónica de *Residencia en la Tierra* y presenta *España en el corazón (1937), Tercera Residencia (1946)* y *Canto general (1950).* Junto a la experiencia de la guerra encontramos el pálpito de su fruto más inmediato: el existencialismo. Otros autores como Octavio Paz, Nicanor Parra, Juan Carlos Oneti, José Lezama Lima, Julio Cortazar, y Joao Guimares Rosa, no tienen nada que ver con la literatura política. Buscan la literatura misma y su único compromiso es con sus formas. Sus militancias no suelen contaminar su estética. En *Blanco, Paradiso, Rayuela, Gran Serton: veredas,* al tiempo que se cuestiona el papel del hombre en el mundo, se está preguntando por la estructura poética misma, por el lenguaje en tanto que instrumento creativo, a la vez que conservador y por la forma como medio exclusivo de acceso al ser.

La reapropiación de los setenta representa una ruptura menor al no desgajarse de los maestros de los cincuenta, pero sí se propone explícitamente no buscar una trascendencia literaria fuera de la propia literatura, ni en el compromiso político ni en el filosófico existencial. «*La novela, la poesía, no dicen: son*». Este sería el lema, según Rodríguez Monegal, que homogeniza obras tan dispares como *Tres Tristes Tigres* de Cabrera Infante, *La traición de Rita Haywort,* de Manuel Puig, *Los Artefactos* de Nicanor Parra, *Siberia Blues* de Nestor Sánchez *y De donde son los cantantes,* de Sarduy. En todos estos libros se cuestiona la estructura misma de la obra y del lenguaje, así como el papel del escritor y de la propia escritura.

Esa «*tradición de la ruptura*», que en palabras de Rodríguez Monegal, define el proceso literario de la América latina, durante el siglo XX, tiene dos caras. De un lado, cada crisis se propone instaurar una nueva estimativa, de otro, excava en el pasado para legitimar su revuelta y construir así su propia genealogía que funda y sostiene a la vez. Los hombres centrales de estas crisis realizan con claridad un doble movimiento, hacia adelantes y hacia atrás, que innova y conserva a la vez [62]. En los tres momentos de la ruptura encontramos una experiencia común: la reapropiación de lo barroco. Chiampi, en el texto citado, *Barroco y Modernidad,* se deja seducir por los escritores que más han profundizado e insistido en la mirada barroca de la estética americana. Lezama, Sarduy, Octavio Paz [63], y otros muchos, no han dejado de reivindicar la especificidad barroca de la identidad americana.

José Lezama Lima

El texto de Lezama, con ocasión de la exposición de Roberto Diago en la Habana (1948) puede considerarse como el manifiesto fundador de esta conciencia de lo barroco americano.

> «*Porque cuando decimos barroco español o colonial,*—escribe Lezama— *caemos en el error de utilizar palabras de la historiografía artística del resto de Europa para valorar esos hechos nuestros, de nuestra cultura, totalmente diversos...Porque el barroco en verdad, el verdadero y no el escoliasta, es el español y el nuestro, el que tiene como padre al gótico flamígero,*

[62] Cfr. Emir RODRÍGUEZ MONEGAL, *Tradición y Renovación,* en Cesar Fernández Moreno, *América Latina en su literatura*, S.XXI, 1976, pp 139-166.

[63] Cfr. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe,* Seix Barral, Barcelona 1982.

tardío o cansado, y como hijo al churriguera de proliferación incesante... Porque ese barroco que nos seguirá interesando, no el vuestro, el de la cita de Woelflin [sic] *y Worringer, doctísimas antiparras de Basilea o de Heidelberg, se formó con una materia plata o sueño que dio América, y con la forma deformada, entraña y forma de las entrañas, y aliento sobre la forma y rotas o diseñadas tripas taurinas, destripaterrones, cejijunteces, sangrientas guardarropías, enanos pornográficos, lagrimones de perlas portuguesas y descarados silogismos.»* [64]

En un trabajo anterior Lezama interpretaba esas formas deformadas, esos lagrimones de perlas portuguesas, es decir asimétricas y trastornadas o sea barrocas en su significado portugués, como producto del «*humus fecundante que evaporaba cinco civilizaciones*», *las que habían constituido el mundo ibérico, y cuyo fruto es la «arribada a una confluencia*», es decir al descubrimiento, entendido como encuentro, salutífero y sufriente al mismo tiempo. «*Una cultura asimilada o desasimilada por otra no es una comodidad... sino un hecho doloroso, igualmente creador, creado.»* [65]

Más tarde, en enero de 1957, Lezama pronuncia las cinco conferencias que darán lugar a su gran ensayo sobre el barroco americano bajo el título *La expresión americana* [66]. La rectificación del barroco americano, según Lezama, respecto al otro barroco, el europeo, estriba fundamentalmente en el abandono del pesimismo. Se acerca a los problemas de las formas y estilos, «*con el convencimiento de que el sujeto metafórico, el sujeto que intervienen en forzosas mutaciones, destruye el pesimismo encubierto en la teoría de las constan-*

[64] LEZAMA LIMA, «*En una exposición de Roberto Diago*» (1948), en *Tratados en La Habana,* Orbe, Santigo de Chile, 1970, 291-292. Tomado de Chiampi, obra cit., 21-22.

[65] LEZAMA LIMA, «*Julián del Casal*» en *Analecta del reloj*, Orígenes, La Habana, 1953, pág. 63, apud Chiampi, *ibidem.*

[66] FCE, México 1963.

tes artísticas» [67], en alusión a la teoría d'orsiana. Su punto de vista parte de la imposibilidad de dos estilos semejantes, gracias a la diversidad de las formas, así como de un nuevo concepto de causalidad histórica que niega la necesidad de lo contemporáneo. El pesimismo inherente al clasicismo se derivaba del eterno retorno de las formas estilísticas plenamente alcanzadas. *«He ahí* —nos dirá— *el germen del complejo terrible del americano. Creer que su expresión no es forma acabada, sino problematismo, cosa a resolver. Sudoroso e inhibido por tan presuntuosos complejos, busca en la autoctonía el lujo que se le negaba.»* [68] Y para Lezama el plasma de su autoctonía es tierra, tierra igual que la europea, pues *«lo único que crea cultura es el paisaje y eso lo tenemos de maestra monstruosidad, sin que nos recorra el cansancio de los crepúsculos críticos.»* Son los espacios abiertos que invitan a la novedad y a la curiosidad barroca.

En la soberbia de la razón ilustrada encuentra Lezama la incomprensión europea hacia el fenómeno cultural americano. Y como no podía ser de otro modo ve en el origen del desencuentro al mismo Hegel, quien en sus Lecciones de Filosofía de la Historia Universal, además de negarles la sal de la Historia a los pueblos americanos les recomienda la urgencia de crear en el americano necesidades. Y sobre todo la necesidad de incorporar ajenos paisajes movilizadores de *«piezas de soberbia y áurea soberanía».* [69] Hegel, en su afán de exponer cómo el espíritu opera para saber qué es en sí, celebra el celo jesuítico en esa cooperación universal, cuando estos, que consideraba a los indios como niños, les prescribían a diario su deberes. En tono solemne cuenta Hegel como *«a media noche, un fraile tocaba una campana para recordar a*

[67] Apud Chiampi, obra cit. 62.
[68] *Ibidem* 63.
[69] *Ibidem* 73.

los indígenas sus deberes conyugales. Estos preceptos han sido muy cuerdamente ajustados primeramente hacia el fin de suscitar en los indígenas necesidades que son el incentivo para la actividad del hombre.» [70]. Este texto es recogido por Lezama y le sirve de pretexto para apartarse del concepto y de la vivencia de la necesidad hegeliana. Encuentra una palabra que traduce la necesidad y esa palabra es la gana, que pasa al americano como desgana, falta de rechazo y aproximación. Sin duda que este matiz tiene su origen en la gana española que interpreta Lezama como una manifestación de signo negativo. *«No tener ganas en el español es apertrecharse para una resistencia si alguien pretende sacarlo de sus apetencias. En el desgane americano hay como un vivir satisfecho en la lejanía, en la ausencia, en el frío estelar ganando las distancias dominadas por el impersonal rey del abeto.»* [71]

Según Lezama sólo los hombres sin «insistencia» humanística podían captar el asombro que impregnaba la cultura originaria, cultura en espera del anhelo que no ha sido visto. Los hombres devorados por la mitología greco-romana no podían sentir los nuevos mitos con fuerza suficiente para desalojar de sus sub-conciencias los anteriores. Sin embargo, en ese despertar del barroco americano para la acumulación y la saturación, durante las últimas treguas de la colonización y en las primeras de los virreinatos, encontramos dos mitos antiguos. El de Acteón, quien por mirar cara a cara a la divinidad se transforma en ciervo y es devorado por su propia jauría y el de la vigilancia de las águilas de Plinio que alejan el sueño con una garra levantada que sostiene una piedra para que si se duerme y cae se active la vigilia. Mitos, los dos, acerca de la astucia y la cautela que anuncian el cambio de es-

[70] F. Hegel, obra cit., *Rev. de Occidente,* 1946, pág. 174.
[71] La expresión americana, pág. 74.

cenografía y la pérdida de impulso del gran sueño del Imperio Universal de Carlos V.

Lezama Lima sostiene tres principios definidores de lo barroco en contraposición con la visión academicista europea. El barroco se define por la tensión, por el plutonismo y por ser un estilo pleno. Es la del barroco una tensión en medio de una naturaleza desbordante que se regala y se rebela al tiempo que busca la finalidad instaurando símbolos en una imposible victoria, *«donde todos los vencedores pudieran mantener las exigencias de su orgullo y de su despilfarro»* [72]. En esa tensión hay un plutonismo que quema los fragmentos y los empuja hacia un nuevo orden cultural, en el que la diabolización plutónica de lo diverso y fragmentado se transforma en una unidad diferenciada. Lezama ve en el barroco americano un arte de la *«contra-conquista»*, en juego con la expresión de Weisbach cuando lo define como el arte de la *«contrarreforma»* [73].

En tercer lugar, sostiene Lezama que el estilo barroco *«no es un estilo degenerescente, sino plenario, que en España y en la América española representa adquisiciones de lenguaje, tal vez únicas en el mundo, mueble para la vivienda, formas de vida y de curiosidad, misticismo que se ciñe a nuevos módulos para la plegaria, maneras del saboreo y del tratamiento de los manjares, que exhalan un vivir completo, refinado y misterioso, teocrático y ensimismado, errante en las formas y arraigadísimo en sus esencias.»* [74]

[72] *Ibidem* 83.

[73] W. WEISBACH, *El barroco arte de la Contrarreforma*, Madrid, Espasa-Calpe, 1942.

[74] Lezama, *ibidem* 80.

Severo Sarduy

El barroco como artificialización

Posiblemente haya sido Sarduy el escritor latino americano que con mayor penetración ha recogido la tradición reivindicativa de lo barroco como seña de identidad de la literatura sudamericana, continuando con la tarea de su compatriota y amigo Lezama.

Comienza su famoso ensayo *Barroco y Neobarroco* con la afirmación siguiente: «*Lo barroco estaba destinado, desde su nacimiento, a la ambigüedd, a la difusión semántica.*» [75]

De alguna manera Sarduy reconoce la profundidad de la mirada d'orsiana sobre lo barroco al afirmar que su noción sustenta explícita o implícitamente todas las definiciones y todas las tesis que han intentado aprehenderlo. La intuición de D'ors captaba el barroco en tanto que retorno a lo primigenio y natural y así lo atestigua cuando afirma que el barroco está secretamente animado por la nostalgia del Paraíso perdido [76]. Pierre Charpentrat supo verlo al sostener que para el español «*el barroco es, ante todo, como es sabido, libertad, confianza en una naturaleza de preferencia desordenada*» [77]. Pero Sarduy irá más lejos en su aprehensión de lo barroco al encontrar en la «*repetición de volutas, arabescos y máscaras, de confitados sombreros y espejeantes sedas, la apoteosis del artificio, la ironía e irrisión de la naturaleza.*» [78]

La extrema artificialización de no pocos textos recientes de la literatura latino-americana bastaría para encontrar en

[75] En Cesar FERNÁNDEZ MORENO, *América Latina en su literatura,* Siglo XXI, 3.ª 1976, pág. 167.

[76] *Lo barroco,* Aguilar, 1964.

[77] Pierre CHARPENTRAT, *Le mirage baroque,* Paris, Minuit, 1967.

[78] Sarduy, *ibidem.* 168.

ellos la instancia barroca. El envolvimiento sucesivo de una escritura por otra constituye el barroco mismo.

Sarduy distingue tres mecanismo de esta artificialización: La sustitución, la proliferación y la condensación. Para explicar el primero nos trae a colación a Lezama Lima, quien en Paradiso llama al miembro viril «el aguijón del leptosomático macrogenitoma», donde el significante que corresponde al significado virilidad se escamotea y es sustituido por otro totalmente alejado semánticamente de él y que sólo funciona en el contexto erótico del relato. La sustitución es mostrada también en el barroco o mejor neo-barroco pictórico y arquitectónico con sendos ejemplos. En todos ellos se da una falla entre el significante y el significado que es rellenada por medio de la metáfora como concepto dinámico o palabra en movimiento.

El segundo mecanismo de la artificialización barroca, la proliferación, consiste en obliterar el significante de un significado dado, reeplazándolo por una cadena de significantes que progresa metonímicamente y que acaba circunscribiendo al significante ausente. En definitiva se trata de rodearlo con un orbita de nódulos y unidades heterogéneas de cuya lectura, sin duda radial, pueda inferirse el significante perdido. Sarduy muestra un ejemplo extraído del capítulo tercero del Siglo de las Luces. Allí Alejo Carpentier para hablarnos del «desorden» traza alrededor de su significante ausente una enumeración desordenada de útiles astronómicos cuya presencia nos comunica el caos reinante:

> *«Puesto en el patio, el reloj de sol se había transformado en reloj de luna, marcando invertidas horas. La balanza hidrostática servía para comprobar el peso de los gatos; el telescopio pequeño, sacado por el roto cristal de una luceta, permitía ver cosas, en las casas cercas, que hacían reír equívocamente a Carlos, astrónomo solitario en lo alto de un armario.»*

Añade otros ejemplos de proliferaciones acumulativas —caso del escultor venezolano Mario Abreu, de Neruda, de Joao Guimaraes —*Gran sertón: veredas*— donde la proliferación exige, para hacer previsible lo que oblitera y dibujar la ausencia que señala, una escritura radial que connota eso, que sin nombrarlo encierra y referencia en cada uno de sus rodeos y que no es otro que el significante expulsado, que en su órbita ostenta las huellas del exilio [79].

El último de los mecanismo de la obra barroca según Sarduy es la condensación, que opera en la estructura lingüística de corte sosiriano, como «*permutación, espejeo, fusión, intercambio entre los elementos —fonéticos, plásticos, etc.— de dos de los términos de una cadena significante* [80].» De este choque surge un tercer término que es la condensación de los dos primeros. Es la condensación la figura central del joycismo y de toda obra lúdica, nos dirá Sarduy. Así mismo trae la obra de Cabrera Infante, en especial *Tres Tristes Tigres* como paradigma en el que «*las distorsiones de la forma, constituyen la trama, el andamiaje que estructura la proliferación febril de las palabras.*» [81]. El juego de la condensación, que en las artes visuales se representaba por la pluralidad de variantes de la anamorfosis, encuentra en el arte actual infinidad de posibilidades al incorporar el movimiento. Pero el espacio ideal para la condensación, sin duda alguna, lo ofrece el cine donde la superposición de imágenes producen vigorosas condensaciones. «*Si en sustitución* —nos dirá— *el significante es escamoteado y remplazado por otro y en la proliferación una cadena de significantes circunscribe al significante primero, ausente, en la condensanción asistimos a la «puesta en escena»y a la unificación de dos significantes que vienen a*

[79] Cfr. Sarduy, *ibidem* 172 .
[80] *Ibidem* 173 .
[81] *Ibidem.*

reunirse en el espacio exterior de la pantalla, del cuadro, o en el interior de la memoria.» [82]

El Barroco como parodia

Para Sarduy la obra barroca es una parodia, porque es la expresión invertida de la realidad, que hay que **leer en filigrana** ya que trae consigo cierta desfiguración y ciframiento. «*En la medida que permite una lectura en filigrana, en que esconde, subyacente al texto —a la obra arquitectónica, plástica, etc.— otro texto —otra obra— que éste revela, descubre, deja descifrar, el barroco latinoamericano reciente participa del concepto de parodia.»* [83]

La parodia carnavaliza la escritura, de ahí su mezcla de alegría y tradición, la parodia utiliza el habla con seriedad al tiempo que inventa libremente y juega con una pluralidad de tonos, o como dice Sarduy: «*habla del habla*».

La carnavalización de la escritura implica la parodia en la medida que equivale a confusión y afrontamiento, a interacción de distintos estratos, a inter - textualidad. Textos que hablan de otros textos, de ahí la polifonía de todo código barroco. Espacio dialógico y polifónico, de carnavalización y de parodia, de inter-textualidad y extra-textualidad, en el que lo barroco se representa «*como una red de conexiones, de sucesivas filigranas, cuya expresión gráfica no sería lineal, bidimensional, plana, sino en volumen, espacial y dinámica.*» [84]

El barroco actual, al que gusta llamar Sarduy neobarroco, refleja la repetición obsesiva de lo inútil del juego, en oposición a la determinación de la obra clásica en tanto que traba-

[82] *Ibidem* 174.
[83] *Ibidem*, 175.
[84] *Ibidem*.

jo ajustado y armónico. Cuanto trabajo perdido, nos dirá Sarduy, cuanto esfuerzo sin funcionalidad, ya pertenezca al mundo del arte o al de la repostería, en caso de ser dos mundos diferentes. El super yo del homo faber deja paso a un ser que no es para el trabajo, que no es para la necesidad y sí para la curiosidad y el erotismo. El neobarroco «*refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento espistémico*» [85]. De ahí la huida hacia la saturación sin límite a través de una proliferación infatigable azuzada por el **horror vacui**, como ocurría en el XVII.

«*Neobarroco del desequilibrio,* escribe Sarduy, *reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia*» [86]. El infinito, el dios jesuítico —el verbo de potencia infinita— y su metáfora terrestre, el rey, están en fuga, en un universo que refleja necesariamente un saber que sabe que ya no puede cerrarse sobre sí mismo, y que sólo le queda el arte del destronamiento y de la discusión, y, en el mejor de los casos, del acuerdo.

Omar Calabrese o la lectura neobarroca de nuestra época

Junto a esta interpretación aparece otra de signo diferente, más afín a la interpretación postmoderna del mundo (Lyotard), que avala la emergencia de otra alteridad, negadora del progreso de la razón y de las teleologías de la historia.

Los ecos del barroco y de modo especial de *El Criticón,* el teatro donde se despliega la estética graciana de su Agudeza y

[85] *Ibidem,* 182.
[86] *Ibidem,* 183.

Arte de ingenio, aparece por doquier en nuestra cultura. Si nos fijamos en los caracteres con los que Calebrese [87] se arriesga a describir los principios de nuestra «edad neobarroca», y los buscamos en *El Criticón,* la mayor alegoría del mundo jamás narrada según opinión de Schopenhauer, observaremos cierta empatía entre aquellos y estos latidos del espíritu.

Los modelos culturales y científicos que Calabrese trae para validar su concepción neobarroca de nuestro mundo siguen el ejemplo ya utilizado por Severo Sarduy. Veamos, con la brevedad que requiere este lugar, cómo se desarrollan en la actualidad, según Calabrese, que apenas cita un par de veces al jesuita español, y cómo los podemos rastrear en Gracián.

Ritmo y repetición

En el barroco, en general, y en Gracián, en particular, escuchamos con harta frecuencia uno de los juicios más asumidos por nuestra cultura: todo se ha dicho y se ha escrito ya. El placer de los textos se produce gracias a variaciones mínimas en la organización interna de palabras y cosas. Es el virtuosismo de la literatura de hoy, de las artes figurativas y sobre todo de la publicidad. Su raigambre está fuera de dudas. Quien conozca *El Criticón* habrá constatado la efectividad de un estilo cadencioso que juega con los conceptos al ritmo de los sones de los términos, en incansables repeticiones que actúan de acuerdo con circunstancias y perspectivas ingeniosas.

[87] Omar CALABRESE, *L'età neobarocca.* Laterza & Figli Spa. Roma Bari 1987. Trad. Española, *La era neobarroca.* Cátedra (Signo e imagen), Madrid, 1989.

Límite y exceso

El exceso barroco constantemente está negando el límite. El concepto graciano, prototipo de la superación del aquí y ahora de la cosa, muestra la potencialidad de las relaciones del ser que la hacen superarse en nuevas dimensiones ontológicas cada vez que un sujeto las enfoca desde su perspectiva única e irrepetible, negando con ello la validez universal de tópicos y conceptos. En *El Criticón* surgen fuerzas internas que van más allá del sistema en el que se origina la escritura. Nuestra cultura también está llena de excesos que se desbordan hasta el límite de lo posible. El monstruo, con tanta frecuencia personaje graciano, ha inundado nuestro cine, arte y literatura, como elemento desconfigurador del orden establecido.

Detalle y fragmento

La minuciosidad descriptiva y la concisión verbal y estilística de Gracián hacen que el detalle —una parte del todo— acabe convirtiéndose en fragmento, en algo que adquiere autonomía porque se ha roto y soltado del resto y navega a la deriva. Es la del fragmento una estética nueva donde el estilo y la forma se sustantivizan. La obsesión de nuestra cultura por el detalle y el fragmento es una de sus notas dominantes. La denominada sociedad del Conocimiento y/o de la Información, con Internet, su poderoso útil de trabajo, es ejemplo esclarecedor de lo que se quiere decir.

Inestabilidad y metamorfosis

En *El Criticón* y en nuestros días, el mundo de los monstruos, de las quimeras, de los charlatanes y embusteros, de la imagen y de la forma, es lo que va construyendo, sin que na-

die lo pretenda, un universo inestable, imposible de cerrar y dominar, en el que la metamorfosis en todos los planos de la existencia es consecuencia obligada. En opinión de Calabrese, Zelig, el filme más filosófico de Woody Alen, y La Cosa, de Carpenter, serían representaciones genuinas de esta situación.

Desorden y caos

El mundo descrito por Gracián es un mundo al revés, hueco a la vez que pleno de perversidad. Caótico y desordenado. Es verdad que en el barroco funciona el ideal de la restauración del objeto perdido en el bosque de los detalles y fragmentos, pero el «libro del mundo es el propio mundo», afirmación de Gracián que nos llena de perplejidad ya que en ese mundo no encontramos el orden. La edad neobarroca sí ha integrado el caos. Es lo primero que se inventa —hallazgo o ficción es lo mismo para nuestro caso—, allá en el origen del universo, según nos narra, otra vez la narración, la ciencia. Entre otras teorías, la de los fractales de Mandelbrot vendría a dar carta de ciudadanía al caos y al desorden.

Nodo y laberinto

El viaje de Andrenio y Critilo se reduce a una experiencia laberíntica en la que se busca una salida segura. Los rodeos, errores y fracasos están siempre amenazando. Sólo en el último capitulo parece que van a encontrar tierra firme donde pisar con confianza. Se ve la salida del túnel: La isla de la inmortalidad. Más, otra vez la paradoja, la isla necesariamente está más allá del suelo firme y la naturaleza del paso se ve con los ojos de la melancolía y ésta siempre va acompañada por un sentimiento, en cierta medida, trágico. En nuestro mundo neobarroco, además del arte y la poesía, la ciencia nos habla

de estructuras de pensamiento laberínticas y nodales —matemáticos e informáticos—. Sólo recordar los teoremas de Pierre Rosenstiehl —el de la loca Ariadna y el de la sabia Ariadna—. En filosofía el «rizoma» de Deleuze y Guattari, sustituye con éxito al vetusto y seco árbol de Porfirio.

Complejidad y disipación

Calabrese para explicarnos este principio nos habla de las «estructuras disipadoras» del Nóbel de Física, Ilya Prigogine, que a pesar de derrochar energía, mantienen su carácter estructural, lo que equivale a decir que producen orden y no entropía. Esto se puede aplicar a los sistemas sociales y culturales.

El placer de la imprecisión, del más o menos y del casi

Este punto, uno de los capítulos más sugerentes del libro de Calabrese, tiene su fundamento filosófico en Vladimir Jankélévitch, autor de *Le je-ne-sais-quoi et le Presque —rien*[88]. Ya en 1960, el autor había escrito una *Philosophie première: introductión a une philosophie du «Presque»*[89]. La reflexión filosófica de estos textos se funda en una amplia nómina de autores y obras barrocas, donde no puede faltar Baltasar Gracián. «El no se qué» y el «cuasi-nada», llegan a ser principios de la ética. El propio Jankèlèvitch al inicio de su obra define su objetivo: reflexionar sobre aquel *«algo que por decir así, es la mala conciencia de la buena conciencia racionalista y el escrúpulo úl-*

[88] Seuil, París, 1980.
[89] PUF. Paris 1960.

timo de los espíritus fuertes; algo que protesta y «murmura» dentro de nosotros contra el éxito de las empresas «reduccionistas» [90].

Desde siempre, pero de manera sobresaliente en el barroco, ha existido una práctica teórica consistente en desafiar las leyes de la representación, proponiéndose representar lo impresentable, lo indecible. Tales prácticas tienen su propio gusto y estilo y lo realizan mediante el uso artificial del lenguaje a través de la agudeza y del ingenio. Se mueven siempre en una doble paradoja: representar lo irrepresentable — la presencia de lo infinito—, decir lo indecible —la experiencia mística— y representarlo y decirlo con el mismo lenguaje cuyo significado es preciso desafiar para superarlo. Sin duda, aquí reside la matriz de una ética, de una estética, de una tímica y sobre todo de una morfológica barrocas, que se mueven por aproximación, en un universo de lo impreciso, de lo indefinido, de lo vago, tan seductor para la mentalidad contemporánea. Bueno prueba de ello es el último libro de B, Pelegrín [91].

Conclusión

Los principios anteriores de la edad neobarroca nos orientan en un relectura actualizada de las obras de Gracián, la única lectura posible. Su estética, *Agudeza y Arte de Ingenio*, y la alegoría que la explicita, *El Criticón*, se iluminan con esta interpretación hipertextual y se justifica, puesto que los vínculos son las nuevas relaciones que constituyen el devenir o alumbramiento de la verdad de un texto.

[90] *Le je ne-sais -quoi... p. 11,* Apud Calabrese, o.cit. 173.

[91] B. PELEGRÍN, *Figurations de l'infini. L'age baroque européen.* Seuil, Paris 2000.

Los signos de la cultura barroca que encontramos en Gracián ya no muestran la pasión ilustrada de la razón definidora. En su lugar encontramos una cierta fascinación por lo nebuloso y «abstracto» del detalle y el fragmento, sin que la conexión al todo, sin duda supuesta, juegue un papel determinante. Un inmenso mosaico de ideas y literaturas, antiguas y modernas, está al servicio de esa función provocadora y rupturista del barroco graciano: *«Afecté la variedad de los ejemplos, ni todos sacros, ni todos profanos, unos graves, otros corrientes, ya por la hermosura, ya por la dulzura, principalmente por la diversidad de gustos para quienes se sazonó»* [92]. Texto guía, con el que el jesuita aragonés convierte el tema del gusto en el eje principal de su estética y es en el *revival* de este eco donde hoy se nos presenta con mayor nitidez el rostro amable y contemporáneo de la figura de Gracián.

[92] Al lector, *Agudeza y arte de ingenio.*

DEL CONCEPTO DE HÉROE AL DE PERSONA
Recorrido graciano del *Héroe* al *Criticón*

BENITO PELEGRÍN

SISTEMA Y ANTI-SISTEMA

Sistemas

«Privilegio es de ciencia reducir à principios generales su enseñanza», escribe Gracián no sin orgullo [1].

Hay, pues, una tentación al estudiarlo: su obra parece tan intelectualmente dominada, tan sistemática, tan teóricamente deslindada que invita a domarla por sistema y teoría, oponiendo e imponiendo una visión unitaria a una producción literaria múltiple que corre sobre unos veinte años y abarca géneros distintos, de los ensayos ético-políticos (*Héroe, Político, Discreto, Oráculo manual*) al tratado estético (*Agudeza y Arte de Ingenio* con dos versiones), pasando por la obra pía (el demasiado olvidado *Comulgatorio*), terminando por una novela en tres tomos, *El Criticón*, obra ésta de ficción, y de fricción por crítica, satírica y polémica.

Y que conste también que, a través de estos libros diversos, a pesar de un estilo común muy genuino e inconfundible, Gracián, en quien debemos distinguir (como él mismo lo quiso

[1] *Agudeza y Arte de Ingenio*, Discurso IV.

e hizo) en sus seudónimos el tratadista profano, el Padre jesuita y el novelista, trata de hacer alarde de estilos varios, a través de géneros distintos con sus lógicas literarias diversas, ilustrando su propia teoría de la necesaria y delectable variedad, como intenté mostrarlo [2]. La línea prudencial parece evidente unidad en su trayectoria de pensador. Pero aún así, se tendría que tener en cuenta que, si el propio autor de la *Agudeza* explica que una misma verdad se puede vestir de varios modos [3], también su libro es una teoría de la ambigüedad, de las *«palabras a dos luces»*, una alabanza del ingenioso discurrir *«a dos vertientes»,* lo que invita a evitar las interpretaciones unívocas. Ya que el propio autor se presenta sucesivamente como Lorenzo, Baltasar y García de Marlones [4] (firma de la primera parte del *Criticón*), escandalizando éste a los admiradores del primero que notaron un abismo entre este libro y los precedentes [5].

Entonces, éste es el inevitable límite de que uno debe ser conciente al estudiar diacrónicamente unos conceptos, o me-

[2] Cf B. PELEGRÍN, «Física y metafísica del estilo de Baltasar Gracián, en *Baltasar Gracián, Anthropos* núm. 5, págs. 46-67, Barcelona, 1993. Recordemos lo que advertía: *«La uniformidad limita, la variedad dilata», Agudeza, op. cit.*, D. III. Sobre Baltasar y Lorenzo, véase mi ensayo «Gracián, entre Baltasar et Lorenzo» en *L'Ironie,* Le sourire de l'esprit, Autrement, collection Morales núm. 25, Paris, 1998, págs. 169-189.

[3] *«A un mismo blanco de la filosófica verdad asestaron todos los sabios, aunque por diferentes rumbo de invención y agudeza»*, *Agudeza,* LV.

[4] Bajo este seudónimo, ironiza sobre la *Agudeza* del *«rígido Gracián»* en *«Al que leyere».*

[5] Salinas se hizo eco de ello, aludiendo a los lectores discretos que se preguntaban *«si hay dos Gracianes, uno que escribe Héroes y Discretos y otro que predica y habla tan bajamente»*, tratando *el Criticón* de «papel de estraza», de *«sucios, groseros y vilísimos andrajos», in Obras Completas de B. G.*, por A. del Hoyo, Aguilar, Madrid, 1960, pág. CLXXXV.

jor, unas nociones, más o menos claras y fijas, que se discurren por una obra varia y vasta, completa y compleja producción y labor de veinte años. Y notemos de paso, incluso en la cronología, algo que sabe a construcción, sistema. Siempre me llamó la atención la regularidad o simetría de las publicaciones gracianas, si no podemos hablar con certeza de su verdadera fecha de redacción.

1637, *El Héroe*, primera obra; 1657, la última, la Tercera parte del *Criticón*. Como eje o cierre de la primera parte político-moral de los diez años de producción del moralista, tenemos el *Oráculo manual* (1647) que recoge aforismos de los primeros libros pero lleva atisbos de temas de la novela y, aunque publicado el año siguiente, pero con aprobación de 1647, también tenemos *Agudeza y Arte de Ingenio*, que si bien es reflejo estilístico de la producción anterior, es una reflexión sobre la obra futura, *El Criticón* como apunté hace más de veinte años también. Y observemos que la primera versión, *Arte de Ingenio,* salida de la imprenta en 1642 tiene aprobación de 1641, diez años exactamente antes de la aprobación y publicación de la Primera Parte del *Criticón* en 1651. Sólo recuerdo, por la anécdota, que El *Discreto* tiene aprobación del 30 de enero de 1646 (podemos imaginar que fue entregado el año anterior de 1645) y que esta fecha, más o menos, halla su décimo aniversario con la aprobación y publicación del *Comulgatorio* en 1655.

Entendido que Gracián no sólo se pasaba la vida escribiendo y publicando a su gusto, hora y fecha, sino trabajando por obligación, estas observaciones al menos delatan una curiosa simetría entre libros y fechas tal vez no casual que inviten a ciertos paralelos o antítesis. Si, para mí, desde 1962, en mi tesina, la moral sin concesiones de la última parte del *Criticón* es la que se opone más radicalmente a la ideología del *Oráculo manual* (1647 y 1657), la verdad es que actualmente me interesa cotejar el *Discreto* y, ¿por qué no?, ese *Comulgatorio* religioso que tanto parece molestar a los críti-

cos, obra estratégica seguramente por su publicación circunstancial pero también por su intención. Si el último realce del *Discreto* es claro y conocido anuncio del *Criticón*, yo quisiera también hacer notar que ese final repentinamente cristianísimo del *Discreto*, si repite en algo el del *Héroe* y antecede los aforismos 100 y 300 del *Oráculo*, deja presagiar el libro pío que ya no puede ser una sorpresa como casi siempre lo consideró la crítica, la verdadera sorpresa siendo que Gracián se declara ahí como Baltasar, jesuita y ya no como Lorenzo. Y me atrevo a más: hay como una lógica en la ambición de Autor total con una escritura total en todos sus recursos que intenté hacer manifiesta en nuestro escritor. Si *Agudeza y Arte de Ingenio* tiene seguramente su origen en los cursos de literatura profana y sacra de Gracián, *El Comulgatorio* se origina obviamente en su oficio oficial de religioso; pero Lorenzo el laico y Baltasar el jesuita se unen en la misma desmedida ambición: en uno, cifrar, descifrar las «figuras» ingeniosas, en el otro, las figuras anímicas. Apresar en sistema ingenio y alma, la totalidad, el caudal «incomprehensible» del hombre, su infinidad.

Anti-sistema

Ahora bien, si esas apariencias de sistema son notables en Gracián, él mismo demuele esa ilusión confortable al desconcertarnos con una casi sistemática destrucción de todo sistema; sus artes refinadas para triunfar sin muchos escrúpulos en este mundo son brutalmente contradichas en *El criticón*, crítica metódica, eso sí, del mundo, dándose por *«blanco» «la filosófica verdad»* a que *«asestaron todos los sabios»*, según dice. Pero llevaban ya en sí de manera más sutil su propia contradicción sus breves tratados. El *Arte de ingenio*, que levanta un catálogo de las agudezas que parece exhaustivo, nos dice también que son infinitas como las estrellas en el cielo del ingenio, imposibles de catalogar pues, insinuando que, de todos

modos, para nada sirve una técnica, un arte del ingenio al que tiene ingenio sin arte; y lo mismo se puede decir del arte de prudencia, totalmente inútil a aquéllos que tienen prudencia sin necesidad de arte como todos los personajes históricos sobre cuya prudencia y política estriba él las suyas.

Sin embargo, hay algo tranquilizador en los sistemas, sobre todo los sistemas impuestos en materia indómita por lo complejo y ambiguo; y tal vez sea una necesidad docente como también decía nuestro mañoso aragonés: *«son las máximas doctrinales lo que el nombre dice, cabezas y como fuentes del buen discurrir, los fundamentos del enseñar»* [6].

Entonces, en esas condiciones, trataré aquí de sistematizar sabiendo la relatividad de todo sistema, intentaré teorizar pero conociendo que si hay teoría de la novela hay también lo novelesco de la teoría; y a lo mejor lleguemos a conceptualizar, sin olvidarnos de que, en nuestro autor, todo «concepto» es conceptismo, ingenio: juego. Pero recalcando la fundamental seriedad del juego ya apuntada por Heráclito, tan grato a Gracián [7], como éste lo fue a Nietzsche, otro maestro en el arte de jugar [8] que reza en *Ecce homo:*

> «No conozco más método que el juego para tratar de los grandes problemas: es una de las señales esenciales que permiten reconocer la grandeza.» [9]

[6] *Agudeza,* IV.

[7] En mi primer trabajo, mi tesina empezada en 1962, *El concepto del honor en Baltasar Gracián y el Historiador ministro de la Fama,* Aix-En-Provence, 1963, ya señalé esa importancia e hice un registro del vocabulario del juego. Véase también mi traducción francesa Editions libres-Hallier, Paris, 1978 págs. 32-36 y mi edición del *Oráculo manual,* Guara editorial, Zaragoza, 1983, págs. 45-49.

[8] Cf Eugen Fink, *Des Spiel as Weltsymbol.* (*Le Jeu comme Symbole du Monde,* Paris, Editions de Minuit, 1966).

[9] Esta cita puse por epígrafe a mi «Teoría del Héroe» en la introducción a mi edición del *Oráculo manual, op.cit.,* pág. 41, retomada de mi traducción francesa, op. cit., pág. 28.

Sea disculpa lúdica, pues, y temporal, si al cabo ya de unos cuarenta años de investigación graciana sigo apoyándome en algunos ensayos y libros que publiqué, sin contar tesina y doctorado de Estado a la antigua usanza francesa, sin límites de páginas ni de tiempo. Lo único que intento es una mirada nueva sobre material y problemática antigua.

I. Concepto de héroe

Etimología

Entre los Antiguos, «héroe» era un personaje grande e ilustre, excepcional, que, a pesar de su naturaleza mortal se consideraba popularmente como partícipe de la divinidad. Sobrehumano, entre dios y hombre, semi-dios, muchas veces, tras su muerte, era elevado al rango de dios. Procede la palabra del griego *heros.* San Agustín (*Ciudad de Dios,*), la remite a Hera, nombre griego de Juno (símbolo el pavo real), que reina en el aire, que, según los Antiguos, era la morada última de los hombres virtuosos. De manera bastante conceptista ya, y de sabor graciana para nosotros, san Isidoro acredita esa opinión en sus *Etimologías*; explica que se les dio ese nombre de Héroes por *aéroes, aérei, «personas de mérito relevante y dignas del Cielo»,* si no del aire. Recordemos que Platón derivaba la palabra de *eros*, 'amor', siendo el héroe el fruto de los amores de un dios y de una mortal o de un mortal y de una diosa. Otros, por fin, originaban la palabra de *era, terra,* siendo entonces los Héroes pequeños dioses, pero terrestres.

Es decir que el Héroe, en todo caso, tiene una naturaleza doble, ambivalente si no ambigua, mezcla de mundo y cielo: nacido en la tierra aspira al aire, actúa aquí y apunta allá, en perpetua vacilación entre lo alto y lo bajo, el cuerpo y al alma, la pesadumbre y la gracia. Figuración de lo que simbolicé como el Barroco: duda del mundo y afirmación del Cielo, o

duda ya e infirmación del Cielo y confirmación de la Tierra como sola realidad, la inmanencia contra la transcendencia. El Héroe parece flotar entre dos mundos, dos esencias: hombre endiosado si no Dios encarnado en hombre, ese Héroe total de los cristianos que suplantará al héroe mítico.

No creo que esta ambivalencia esté ajena al Héroe graciano. Por comodidad, vista la estrecha afinidad entre los tratados ético-políticos que van del *Héroe* al *Oráculo manual* que recoge y ensancha sus aforismos y propósitos, seguiré llamando «Héroe» al destinatario de esas técnicas del triunfo.

Definición, indefinición gracianas

En nuestro tan definitivo estilista, es vano esperar una definición precisa de ese Héroe. Su esencia se esfuma conforme su apariencia se ensancha, desdibujando sus límites. Por la circunstancia se puede tal vez captar su sustancia, por sus modalidades, su modo de ser.

Primer libro, primera línea, en su nota «Al letor» de su *Héroe*, Lorenzo Gracián exclama:

> «¡Que singular te deseo!»

Se dirige, pues, a una singularidad o a todo aquel que crea serlo. Se supone que su lector es el aspirante a Héroe que se define algo por su meta como lo indica la última oración del Primor Primero:

> «¡Oh, tú, «candidado de la fama!, Tú que aspiras a la grandeza...» (H, I) [10]

[10] Abreviaciones utilizadas: H: *Héroe*; P: *Político*; D: *Discreto*; OM: *Oráculo manual;* A: *Agudeza y Arte de Ingenio;* C: *Criticón*, seguidos del número de sus respectivos capítulos o aforismos.

Del mismo modo, al final de su *Agudeza y Arte de Ingenio,* define a su lector o discípulo:

> «¡Oh, tú, cualquiera que aspiras a la inmortalidad con la agudeza y cultura de tus obras!»

Entonces, el Héroe de Gracián es una singularidad, un candidato de la fama, de la grandeza, un aspirante a la gloria ya en las armas, ya en las letras o en cualquier otra excelencia discreta, entre las cuales la política que también incluye dentro del campo de cosechar nombre y renombre inmortales.

Candidato ansioso de fama: singularidad frente a una pluralidad, yo enfrente de los demás, enfrentándolos, pues, para captar su admiración. Y ¿cómo? Candidato a la fama de formar famosos *«con la agudeza y cultura de sus obras»*, Baltasar, enmascarado de infanzón Lorenzo, desde su incipiente *Héroe* expone su propio blanco, singular hazaña, por supuesto, digna pues de «inmortalidad»: David, con la honda de su profunda reflexión, no derribando sino levantando a Goliat:

> «Emprendo formar con un libro enano un varón gigante.»

Así se propone al lector singular ese autor singularísimo que se mira en él como en un espejo, Lorenzo leído por Baltasar, dándose de Héroe creador de su criatura heroica, pues afirma su vocación gigante de *«sacar un varón máximo»*, confirma su maximalista ambición de hacer de ese titán un soberano, cuando no por derecho divino, terreno, si no por nacimiento por méritos, *«ya que no por naturaleza, [un] rey por sus prendas»*, lo que reafirma la superioridad del arte sobre naturaleza: *«que es ventaja.»*

Y como si no bastara esa soberbia desmedida que hace del escritor algo como un Autor de auto sacramental, Creador animando a su criatura, haciéndola pasar de enano a gigante, a

soberano por mérito, he aquí que hace a su aspirante a Héroe partícipe —o émulo— de lo divino, pues, si lo saca *«rey por sus prendas»* cuando *«no por naturaleza»*, también le brindan sus avisos visos de divinidad, tornasoles de deslumbrante sol, pues el misterio sobre sus afectos, deseos o designios (*«Voluntad»*) que le aconseja lo endiosa, ya que es *«prenda de divinidad, si no por naturaleza, por semejanza.»* (H, III)

Nada de extrañar, pues, que a ese Héroe con ambición de plus ultra de gigante, de contornos indecisos, de esfumada definición lineal, ya rey por arte y prendas y dios por semejanza, se le proponga esta hiperbólica superación de sus límites, por artificio, en ese juego primordial del singular enfrentado al plural:

> «Todos te conozcan, ninguno te abarque; que con esta treta lo moderado parecerá mucho y lo mucho infinito, y lo infinito, más» (H, I).

El Héroe en tierra,¿hereda o remeda la divinidad celeste?, ¿imita o compite? ¿El microcosmos responde aún al macrocosmos o queda sin eco, paradójicamente por hueco?

Hay una lógica, entonces: este dios si no por sí, porque sí, este rey de por sí, no se pueden regir por vulgares leyes humanas, demasiado humanas como diría un Nietzsche [11] admi-

[11] Antes de 1970, empecé «Doctorat d'Etat» sobre Nietzsche y Gracián y en mis dos ediciones, francesa y española, del *Oráculo* propongo más de 4O referencias o semejanzas entre los dos. Si, claro está, no se puede medir a Gracián por Nietzsche, está claro también que nuestra postmodernidad no puede hacer caso omiso de que el aragonés anticipa la voluntad de potencia del alemán y nuestra mirada es forzasamente retrospectiva: querer encerrar a Gracián en su época es reducirlo a mera arqueología, y mítica, ya que todo pasado, irremediablemente ido, no es más que reconstrucción —si no sueño— de hoy. Hablar, como aún se oye de *«el verdadero Gracián»* es una incongruencia científica e histórica. Se

rador de nuestro jesuita. Sus leyes serán suyas, singulares, por encima de la colectividad. Gracián abiertamente se dirige a su excepcional y ambicioso lector, le ofrece, dice,

> *«una razón de estado de ti mismo.»* [12]

Al Estado como un Yo (*«yo el rey»*) corresponde el Yo individual como un estado: con más derechos que deberes. Gracián manifiesta tanta repulsión cuanto delata fascinación por Maquiavelo. Los jesuitas querían, al revés del florentino, moralizar la política: Gracián politiza la moral. Con el mismo fin: adquirir y conservar poder. Lo que plantea inevitablemente el problema de los medios. Y el de un Estado, de una sociedad en que cada individuo fuera une estado con su propia razón opuesta a las de los demás: anarquismo de los apetitos y de la fuerza.

Así se fabrican los Héroes, edificación poco edificante.

Edificacion del héroe

El Héroe, claro para nosotros (cómplices o émulos lectores) en su meta cuanto oscuro a los demás en sus ambiciones, resultará mejor definido por su actuación: se formará y nos informará andando, edificándose según las reglas propuestas por el jesuita.

---

lee un texto, no un contexto. Entonces, es de desear que el texto se comente, no la mente de un autor para siempre inasequible. En los textos, en lo que llamamos Gracián, lo literal es lo literario.

[12] Sobre «razón de estado», remito al doctorado de Elena Cantarino.

Principios de acción

De lo propuesto por Gracián pude destacar como tres postulados, principios de acción [13].

El primero, activo: *«Milicia es la vida del hombre contra la malicia del hombre»* (OM, 13 [14]). Como fundamento de una doctrina, se plantea un militantismo vital, una pujanza agresiva legitimada por una malicia ajena dada como un axioma existencial. Obsesión obsidional, el Yo se da en conflicto contra el Otro (¿otro yo?) en un estado de sitio permanente, en una perpetua ley marcial de la vida. La malicia ajena, postulada, es cómodo alibí para legitimar, más que la defensa, siempre lícita, la ofensiva preventiva contra el supuesto agresor. En ese quiasmo de la vida, hombre contra hombre, las posiciones resultan reversibles y cambiando una letra parece la treta: la malicia es también milicia esencial contra el otro. Nietzsche dirá:

> «Escuela de guerra de la vida.» [15]

El segundo principio postula: *«las cosas no pasan por lo que son sino por lo que parecen«*(OM, 99). Lo que arrastra esta consecuencia lógica y táctica: *«Lo que no se ve es como si no fuese»* (D., XIII). Que tiene por efecto la simulación y la disimulación: para que exista al mundo, une virtud tendrá que parecer, simularse a sí misma y, al revés, un vicio disimu-

[13] A partir de aquí, respecto al Héroe no puedo menos que seguir, resumiendo, comentando y aumentando, o matizándolo algo, lo que dejo escrito en varios trabajos, en particular en mi Introducción a mi edición citada del *Oráculo*, «III. Teoría del Héroe. Edificación y mortificación», págs. 41-64.

[14] En *El Criticón*, II, IX, tenemos la variante: *«Que no es otra cosa la vida humana que una milicia a la malicia.»*

[15] *El Crepúsculo de los ídolos*, Máximas y agudezas, 8

lado resulta inexistente. El parecer se hace condición del ser que es el ver: pero cuando se trata de un Dios desconocido que no se manifiesta, que no se ve, se supone que resulta *«como si no fuese»*.

De ahí, el tercer principio, operacional: *«Hanse de procurar los medios humanos como si no hubiesen divinos, y los divinos como si no hubiesen humanos»* (OM 251). Otra vez, una fórmula quiasmática, otra vez ese *«como si»* que no rechaza la posibilidad de lo invisible pero que lo opone de hecho a lo concreto visible, que no niega el plano divino pero que lo separa del plano humano [16]. Por eficacia práctica, segregando la transcendencia moral de la inmanencia del obrar humano, el estratégico moralista viene a cortar tácticamente el gran teatro visible del mundo de la hipoteca pesante de la mirada del invisible Autor y espectador divino.

El teatro de acá será escenario de la fama del Héroe, donde reciba los aplausos que consagren su gloria pues *«Vase empeñando nuestra vida como en comedia; al fin, viene a desenredarse: atención, pues, al acabar bien»* (OM, 211).

Pero el *«como si no fuese»* no quita que, por muy invisible que permanezca, crítico, el juez asista al final bueno o malo de la función. En todo caso, el Héroe, como cualquiera, desempeña todos los papeles humanos de este lopesco teatro con mezcla de géneros:

> «la vida de cada uno no es otro que una representación trágica y cómica [...] Ha de hacer uno solo todos los personajes a sus tiempos y ocasiones: ya el de risa, ya el del llanto, ya el

16 Recuerdo que en mis dos ediciones del *Oráculo* (1978 y 1983) llamé la atención sobre lo fundamental de este aforismo poniéndolo al principio de mi clasificación temática para subrayar su valor fuertemente estratégico. Véase el sutil doctorado de Javier García Gibert, *Baltasar Gracián y el ficcionalismo barroco,* Universidad de Valencia, 1990, Primera Parte, «El aforismo 251», págs. 17-63.

del cuerdo, y, tal vez, el del necio, con que se viene a acabar con alivio y con aplauso la apariencia.» (D, VII)

Los empleos del Héroe: teatro

Bien mirado, cada libro de Gracián podría ser traducido en términos, papeles o reparto de teatro, correspondiendo su título a personaje genérico: el Héroe, el Político, el Discreto. El *Oráculo* lo mismo se podía haber llamado el Prudente como la *Agudeza*, el Ingenio. En cuanto al «Criticón», su nombre es programa y personaje, amén de presentarse muchas veces como escenas dramáticas muy precisas, aun no contando esos diálogos de una viveza teatral evidente. Sin olvidar que prometía escribir *El Atento, El Galante.*

Obvia decir que todos esos personajes nada impide que los consideremos como los protagonistas de *«esta actual tragicomedia de todo el universo»*. El Héroe graciano recorrería así, en el curso de su vida, el discurso fatal de la comedia del mundo. Gracián, Autor de como autosacramental [17], nos invita tal vez a asumir cada cual de esos papeles, a desempeñarlos por turno, quién sabe si no en una gradación temporal sutil que iría del flamante Héroe de la juventud, al Político y Discreto de la madurez y, pasando por el Ingenio imprescindible de conocimiento activo, llegar al Prudente que hacen la frontera del invierno de la vejez con la visión más crítica del mundo que encamina, por la senda de la Persona, a un *«acabar bien»* cuando caiga el telón del gran teatro de este pequeño mundo en que se hacía «como si» no hubiese otro. Del teatro de la apariencia y del aplauso, el premio, con el desengaño, se pasa implícitamente, al invisible teatro verdadero de la esencia, la garantía oculta de los *«medios humanos»*, y del apremio.

[17] Muchas pasajes del *Criticón* se pueden asimilar a compendios de autosacramentales.

Malicia, milicia, ser, parecer, humano, divino: esas oposiciones aparentes tienen, pues, por factor común ese teatro que también, con su final, representa la bisagra si no de una inversión de la valores, al menos sí de un paso al reverso de la decoración, a la otra cara, a la otra luz para examinar ahora las tramoyas.

No insistiré, aquí en el sumo cuidado al que invita nuestro director de conciencia y escena para elegir un papel sin equivocarse uno en su vocación dominante, pero sí, en esa lógica teatral del mundo y del éxito, en la exigencia, en la obsesión de «primero» [18]. Baste recalcar ese desprecio aristocrático, soberbio, de la humildad, mediocridad:

> «Ser eminente en profesión humilde es ser grande en lo poco, algo en nada», «muchas medianías no bastan a agregar una grandeza.» (H, VI).

Culto conquistador, tan moderno, de la competición, de la novedad:

> «Es, pues, destreza no común inventar nueva senda para la excelencia, descubrir moderno rumbo para la celebridad. Son multiplicados los caminos que llevan a la singularidad, no todos sendereados. Los más nuevos, aunque arduos, son atajos para la grandeza.» (H, VII)

En todo caso, elegir el empleo «plausible», el que merece aplausos del público, imprescindible de la actuación del Héroe:

> «Empleo plausible llamo aquel que se ejecuta a vista y a gusto de todos, con el fundamento siempre de la reputación», (H, VIII, OM 67).

[18] Este tema fundamental, que ya traté, lo desarrollaré en el próximo coloquio organizado por Elena Cantarino en Valencia en octubre 2001.

Resulta que el Héroe, como un político o actor modernos, depende del agrado del mayor si no mejor público posible, pues *«a votos de todos se graduó la reputación»*. Consecuencia lógica, la glorificación del acierto, del triunfo.

Glorificación del triunfo

Quien vence sin riesgo vence sin gloria; la victoria, la gana el más fuerte, no por eso el mejor: fracasos hay más gloriosos que algunas victorias, sea ejemplo don Quijote. Lejos de compartir esa opinión, nuestro maestro de la prudencia falla sin compasión:

> «No todos los ridículos andantes salieron de la Mancha, antes entraron en la de su descrédito.» (D, XX).

Lógica postura de quien constata friamente: *«Entre los príncipes, los victoriosos son los celebrados»* (OM, 67), hundiendo en el desprecio al fracasado Alfonso el Sabio, la cabeza en las estrellas y estrellado político en la tierra, si bien lo redime al final por saber al menos latín (C, III, XII). Pero ese dato sacado de la Historia y de la política, en esa moral aristocrática de sus obras, democratizada en el *Oráculo,* arrastra esta concecuencia:

> *«Atención a que le salgan bien las cosas. [...]* El que vence no necesita dar satisfacciones. No perciben los más la puntualidad de las circunstancias, sino los buenos o ruines sucesos; y así nunca se pierde reputación cuando se consigue el intento. Todo lo dora un buen fin, aunque lo desmientan los desaciertos de los medios. (OM, 66).

Lo que es nada menos, casi textualmente recordado, Maquiavelo, quiera o no una clase moralizante de críticos [19]. Salvo la ambigüedad: ¿Qué es ese «buen fin»?, ¿el éxito final? ¿La buena o recta intención a pesar de medios menos buenos y más torcidos? En todo caso, en ese mundo teatral, de cariz o careta abiertamente maquiavélica (también era autor de comedias el florentino), dos papeles fundamentales para el triunfo:

> «Cuando no pueda uno vestirse la piel del león, vístase la de la vulpeja», pues ya sabemos que «cuando no se puede alcanzar la cosa, entre el desprecio.» (OM, 220)

El juego y sus reglas

Antes de salir al escenario, primer deber del Héroe: la *«Comprehensión de sí»* (OM, 89), el balance de sus fuerzas y debilidades, *«Conocer su realce rey»* (OM, 34), para hacerlo más eficaz y, al opuesto, *«Conocer su defecto rey»* (OM, 225) para corregirlo o para taparlo. Doble ocultación fundamental en el juego de luz y sombra del Héroe, ostentar hábilmente lo bue-

[19] *«Que un príncipe se proponga por blanco en vencer.[...] Los medios saldrán siempre estimados y loados por todos; que el vulgo sólo juzga por lo que ve y no lo que ocurre; ahora bien, en este mundo, no hay más que el vulgo; y no cuenta la minoría cuando la mayoría tiene en qué estribarse», El Príncipe,* XVIII. Se puede admirar los esfuerzos de un Romera-Navarro que, aludiendo a Maquiavelo sin atreverse a citarlo, acudiendo en defensa de*»la orden del santo ejecutivo y admirable, Ignacio de Loyola»* (¿quién la ataca?) necesita nada menos que una glosa de 12 líneas minúsculas para justificar *«buen fin»*, para reducir este aforismo extraordinario de arrogancia a dos refranes: *«El fin corona la obra»* y *«Al fin se canta la gloria»*, olvidando esos *«desaciertos de los medios»*, in *Oráculo manual*,.C.S.I.C., Madrid, 1954.

no y tapar sutilmente lo malo, a lo que se añaden otras dos, las de la mente *«Incomprehensibilidades de caudal»* (H, I,, OM, 94) y la de los afectos (*«Cifrar la voluntad»*, H, II, OM, 94).

A partir de ahí, esos postulados y consecuencias, se deduce matemáticamente todo el juego social de este camino blanco y negro de ajedrez hacia el triunfo individual de qué ya hablé en otros lugares [20], casi toda la mecánica lúdica que propone el genial maestro: *«cartas, artes, reglas, artificios, tretas, contratetas, destrezas, malillas, lances, ardides, mañas, afeites, juegos, engaños»*, etc... Con esto, enseña *«a parecer, afectar, ostentar, recatar, disimular, cifrar, descifrar, brujulear, esconder, encubrir, desmentir, deslumbrar, engañar, fingir, envidar»*, y también a *«tantear su fortuna», encartarse, descartarse»,* sin olvidar el *«saber jugar de la verdad», «del desprecio», «de la ausencia»*, etc..., todo ello vocabulario instrumental graciano fundamental.

Seducir para reducir, agradar para agredir

La astucia, la seducción son la cortesía de la violencia, armas corteses que dejan al otro la ilusión de ir libremente adónde le llevamos paulatinamente. Eso hay también en Gracián e incluso pude presentar al *Oráculo* como un arte donjuanesco de seducir [21].

Pero no se trata de un arte por el arte sino del juego del acierto muy moderno que también enfoqué como de «marketing» individual y que explica la acogida moderna de Gracián en un mundo despiadado que se mira en esa moral sin piedad por el débil y el vencido: *«Nunca por la compasión del infe-*

20 Véase n. 7.

21 Véanse aforismos como los 274, 288, 134, 77, 58, 150, 130, 152, 62, 124, 189, 242, 170, 17, 153, 95, 19, 81, 269, 299, 169, 185, 233, 110, etc.

liz se ha de incurrir en la desgracia del afortunado» (OM, 163), de modo que hay que «*Conocer los afortunados para la elección, y los desdichados para la fuga»* (OM, 31).

Maquiavelismo tranquilo de la vida cotidiana (*«Todo lo favorable, obrarlo por sí; todo lo odioso, por terceros»,»Saber declinar a otro los males»*, 187, 149); hipocresía social, oportunismo constante (*«Con el docto, docto, y con el santo, santo», «sentir con los menos, hablar con los más»*, OM, 77, 43) bastante evidente para repetirlo aquí otra vez (OM, 267, 46, 270, etc). Recordaré sólo ese relativismo afectivo sorprendente en una España tan absoluta en materia de amor o de venganza: *«No se ha de querer ni aborrecer para siempre»* (OM, 217) porque el amigo de hoy puede ser el enemigo de mañana y porque la venganza torpe impide las alianzas posibles.

Tras tantos avisos aviesos, no deja de sorprender un aforismo como el 165: *«Hacer buena guerra.»* [22] Podríamos maliciosamente, a la vista de tantos otros que lo contradicen, pensar que se predica este buen proceder en caso extremo de guerra abierta, declarada, cuya publicidad no puede menos que redundar en beneficio del bueno frente al malo en la opinión del público, sin que esto impida la anterior guerra menos buena, solapada, fría, de antes del estallido espectacular, caso más común de la mayoría de los consejos. Pero aun así, acojamos esta sentencia tan moral al par del aforismo 100 y del golpazo de teatro del final, el 300:

> «En una palabra, santo, que es decirlo todo de una vez.» [23]

Llegados aquí, creemos haber soñado lo más de lo leído: ¿Se burla Gracián de nosotros? ¿Será esta virtud final como un

[22] Vale por *«No jugar sucio»* según Emilio Blanco en su edición, Cátedra, 1997. Romera-navarro *«lee con alegría»* este aforismo, lo que supone mucha tristeza para el resto.

[23] Mucha audacia de Romera-Navarro que lo ve *«como resumen de toso los consejos o guía principal de ellos.»*

happy end artificial o el muro contra el cual, en su carrera desenfrenada y despiadada hacia el triunfo, se venga a estrellar el presumido Héroe del mundo? O, llegados a este final paradójico, ¿se debe volver a leer con nueva luz, al revés, todo el recorrido oracular? En su libro tan escurridizo de repente, ¿Gracián invita o evita, anuncia o denuncia el advenimiento del Héroe? Sin duda alguna, nuestro autor da las claves, los mecanismos de la marcha hacia el poder, de la edificación del gigante de la ambición: el libro enano de David erige a Goliat, o lo derriba. El uso del libro depende del libre albedrío de cada uno, pero su libertad conlleva el precio de la responsabilidad.

El enfoque del «otro» Gracián

Crisis y eclipse de los Héroes

Pero yo veo también insinuarse, en esas extrañas mirillas virtuistas que parecen por sorpresa iluminar la opacidad estratégica del *Héroe*, del *Discreto* y del *Oráculo*, despiadadamente crítico y moralizador, el ojo que acecha, apunta y dispara del próximo *Criticón* que va a ensanchar esas ventanillas morales a la dimensión del paisaje ambiental total de la novela.

Porque si la línea prudencial parece seguir siendo la misma, cambia su espesor, su escala. Si no hay revolución, sí que hay evolución, y grande, entre este Gracián novelista y el tratadista. Lo notaron ya, con escándalo, los contemporáneos y no poco disgustos le accarreó al jesuita su nuevo frenesí crítico. Baste con recordar que Gracián parece oponerse a sí mismo, en sus gustos afirmados antes: Góngora, tan admirado, no escapa a su furor iconoclasta; el «*discreto Proteo*», del arte de la adaptación política, y así calificaba a su amigo Lastanosa, se hace el símbolo de la hipocresía; Alejandro, tan alabado, es ahora hijo de la podredumbre y nieto de la nada; en cuanto a Felipe IV, a quien dedicara la primera edición de su *Héroe* y

al parecer no la segunda, se ha notado que se eclipsa en la novela. Y me sabe esto a alusión personal:

> «anduvo discretamente donoso aquel autor que, en la segunda impresión de sus obras, puso entre las erratas la dedicatoria primera.» (C, III, VI)

Si se advierte el contexto, se trata de un *«héroe moderno»* que ya *«no importa»* nombrar, y de lo que sigue, se saca *«cien reyes de un Fernando el Católico»*, supone que Felipe el Grande es, cuando más, la céntima parte de Fernando...Tal vez el propio Gracián, adulón de grandes y príncipes, al poner en tela de juicio en la postrera crisis de su novela *«semejantes elogios y panegíricos»* de muchos escritores, se incluye en su propia crítica al escribir:

> «cuando se le reprocha «a otro autor, de los de primera clase, de haber celebrado a éste, como a otros muchos, se excusó diciendo que no había hallado otros en su siglo a quien poder alabar».

A lo que contesta *«otro con decir»:*

> «Esta diferencia hay entre los que alabamos y los maldicientes: que nosotros lisonjeamos a los príncipes con premio y ellos al vulgo con civil aplauso, pero todos adulamos.» (C, IIII, XII)

Como si el Gracián del final de vida, del fin de su obra, mirara irónicamente al de los años de sueños palatinos triunfantes [24].

[24] Son conocidos los elogios excesivamente encomiásticos de Gracián en sus obras (véase los finales de capítulos del *Discreto*) y se sabe el extraordinario bajón entre la Segunda Parte del *Criticón* dedicada a Don Juan de Austria, hermano del rey, vencedor de Barcelona y la tercera, dedicada a un personaje oscuro, Deán de la iglesia de Sigüenza.

El caso es que nuestro escritor, conforme avanzan sus personajes en edad (y él mismo) de *crisi* en *crisi* y de crisis en crisis, todo lo critica más, lo denuncia, como poseído de un frenesí aniquilador, iconoclasta: ese sabor al parecer nihilista encantó a Schopenhauer. Entre *«La Cueva de la Nada»* (III, VIII) y *«La Isla de la Inmortalidad»* (III, XII), casi nada o nadie queda vivo, incólume entre sus viejas admiraciones literarias o históricas: el que tanto aconsejó la disimulación, la simulación, proclama ahora que no hay nada más contrario a la verdad que la verosimilitud. El Héroe se ve ahora de máscara, de paja y borra y, de flamante, es casi quemado como cabezudo gigante de carnavalesca falla, y no es más que *«un camaleón de la popularidad»*. Se acabaron los Héroes, pues, los semidioses mundanos, finalmente más apegados a la bajeza de la tierra que aspirantes al cielo, sospechosos de pequeños cálculos egoístas para lograr sus ambiciones [25].

No volveré a repetir aquí todo los que se tiene dicho sobre ese *Ocaso de los héroes en el Criticón* [26] y todo aquéllo que también desarrollé en otros lugares. Resulta que, en *«La Isla de la Inmortalidad»*, *«no quedaba héroe con héroe»*, y el mismo Alejandro se ve negada la entrada por el despiadado Mérito que guarda su acceso. Es *«el epitafio del heroísmo»* como bien lo sintetizó Maldonado de Guevara.

El Héroe singular, en busca de aplausos, de «hazañas plaudibles» actuaba en el Gran teatro del mundo con público mayoritario, pues, gregario, que se paga más de extensiones que de intensiones, atento al parecer y sin tiento para la rea-

[25] El jesuita aragonés anticipa el *Crepúsculo de los Idolos* de Nietzsche y podría rezar con él: *«Habla en desengañado. Busqué grandes hombres y lo único que hallé fueron monos dedicados a remedar sus propios ideales» o, «Comediantes de su propio ideal» en Gaya ciencia*, L., IV, 290 y *Nacimiento de la tragedia.*

[26] Cf. Maldonado de Guevara, M., Zaragoza, 1945.

lidad de las cosas. Pero llegamos al final del juego: *«La vida, juego»* (I, VIII, título marginal); cae el telón, se derrumban las apariencias, las tramoyas e incluso, las «personas» en el sentido teatral latín de la palabra: la máscara. Ahora toca la hora de todos de la cuenta del cuento: del juicio. El autor de la comedia, los actores, reciben premio o apremio del público; el ingenio, el juicio del crítico; el Héroe será juzgado por el Historiador que es el Ministro de la fama [27]. Y, terminada la feria, la comedia del mundo, el hombre se enfrenta, en el Gran Teatro del universo, con el Juicio final del Gran Autor total de todo, público, crítico, y Juez supremo. Y al crisol selectivo del último criterio, el Héroe que se pague más de honores que de honor, más de fama que de honra, no puede desembarcar en *La Isla de la Inmortalidad* con un [28] mérito de aduanero que exigirá este salvoconducto:

> *«Honra y virtud. [...]* Creedme que no hay otra honra que la que se apoya en la virtud, que en el vicio no puede haber cosa grande» (II, XII)

El heroísmo se aleja en un horizonte retrospectivo: también se acabaron las perspectivas de grandezas en una decadencia generalizada en vísperas del año fatal de 1659, que no hubo ya Héroes, Políticos agudos ni Discretos para poder evitarla a España. Los héroes, los santos, ya no parecen de ese tiempo; las heroicas locuras de la espada o de la cruz están bien colocadas

[27] Remito a mi lejana tesina, *El concepto del honor en Baltasar Gracián y el Historiador, Ministro de la Fama,* Université d'Aix-en-Provence, 1963, 180 págs.

[28] Véase también: *«Advierte que está en tu mano el vivir eternamente. Procura tú ser famoso obrando hazañosamente, trabaja por ser insigne, ya en las armas, ya en las letras, ya en el gobierno; y lo que es sobre todo, sé eminente en la virtud, sé heroico y serás eterno, vive a la fama y serás inmortal.»* (C, III, XII, pág. 820)

y catalogadas en el nostálgico e inocuo *Museo del discreto*, profano o religioso, galería de antepasados, en un castillo o iglesia, de frecuentar, de tiempo en tiempo, de lejos.

El Héroe, no sólo en Gracián, entra en su ocaso histórico: un Héroe siempre representó una totalidad, símbolo las más veces de un pueblo, de ahí incompatible con el moderno advenimiento del individuo, de la complejidad humana [29]. Si queda en la Historia, mitificada o mixtificada, o en su inconcreto reino de esencias, se desvanece en la actualidad: la alabanza del heroísmo pasado, ese catálogo pretérito de la fama, es pretexto a la sátira despiadada del presente y de aquellos que pretenden encarnar los Héroes en la modernidad: la nobleza [30]. Con el naufragio de los héroes antes de aportar a la *«Isla de la Inmortalidad»*, se ahogan, bajo la risa, las ínfulas nobiliarias. De ese modo, como ya lo señalé en otras partes, Gracián el jesuita se halla en la misma onda que la crítica burguesa jansenista contra la soberbia nobleza de sangre, anuncio de su desprestigio progresivo del Siglo de las Luces [31].

Entre las muchas inversiones de valores que propone y opone el «otro» Gracián, quizá la única revisión favorable, pero sintomática, es la de Alfonso el Sabio: de tan criticado por sus fracasos políticos, se ve admitido en la *Isla de la Inmortalidad* por su sabiduría al menos en latín. Como si fuera el símbolo último de trueque de valores: ya no basta tanto ser Héroe del valer como del saber, Persona, pues, último refugio probable de la heroicidad humana.

[29] *«Más se requiere hoy para un sabio que antiguamente para siete; y más es menester para tratar con un solo hombre en estos tiempos que con todo un pueblo en los pasados.»* (OM, 1)

[30] Cf B. PELEGRÍN, *El concepto del honor..., op. cit.*

[31] Culminando en Francia con su abolición el 4 de agosto de 1789.

II. Concepto de persona

Definición

Si el concepto de Héroe no ha perdido toda su carga primigenia pagana, a pesar de que la aspiración a la fama en este mundo, como deseo de vivir en la memoria de los hombres sea una imagen terrestre de la eternidad en la gloria de Dios, el concepto de persona, ya marcado teológicamente por las tres Personas de la Trinidad, parece directamente originado en el cristianismo de Santo Tomás. Así la define en la *Suma Theológica*:

> «algo que es perfecto en su entera naturaleza, es decir subsistente en la naturaleza racional.» [32]

En nuestro autor, la noción de «persona» es asociada a la discreción y viene siempre relacionada con lo racional, prendas del hombre hecho y derecho, que viene a ser a veces sinónimo de «persona».

Hombre, persona

Así, dice: el *«Varón discreto»* es *«valido entre personas»* (D, XVIII). En *El Criticón*, entre otros lugares, afirma: *«la vida racional»*, es *«muy de hombre»*, de modo que,*«porque se conoce hombre, trata de ser persona»* (C, II, I). Es decir que al hombre bruto e infantil le es dada la gracia de la razón, compañera a lo largo de la vida, facultad que lleva del autoconocimiento al autocumplimiento, del estado natural al cultural: es Andrenio guiado por Critilo, el hombre completo en dos en busca de su desarrollo armonioso.

[32] Citado por Arturo del Hoyo, Introducción a las *Obras completas de Baltasar Gracián*, Edición Aguilar, Madrid, 1960, pág. CLXXIII.

Buscaba *«un entendido»* en una ciudad, y *«aun corte»*, *«una casa que fuese de personas»*, entrando en una, exclama: *«Ya estamos entre personas: esta casa huele a hombres.»* Será, pasados los Pirineos, *«El Museo del discreto»*, no de Lastanosa, sino el que identifiqué como del erudito Filhol en Toulouse, religioso además (C, II, IV)[33]. Evidentemente, las cualidades del discreto son adornos íntimos de la persona:

> «el Despejo, el Buen Gusto y el Decoro», sazonan «el atavío interior», «que son las prendas los verdaderos arreos de la persona» (D. XVIII,«De la cultura y aliño»). Añade: «Supieron ser hombres [los griegos] porque fueron cultos y aliñados.» (D, XVIII)

Notemos que, hasta aquí, ese concepto de Persona parece más cultural que moral o religioso.

Saber, sabiéndose

Si el primer paso, pino, pinito, diría Gracián, del ser persona es conocerse y conocer (la conciencia de sí de Andrenio con la luz de la razón lo lleva a la interrogación sobre el ser

[33] Cf. B. Pelegrín, *De le géographie allégorique du Criticón à l'espace jésuitique de Baltasar Gracián. Etudes d'endo-critique* (Thèse d'Etat), Bordeaux, 1982, 1022 pp. y «El Criticón: el Museo del Discreto», *Les Langues Néo-latines*, 1985, págs. 34-44. «Al referirse directamente a la casa de Lastanosa en la dedicatoria de la primera edición del Héroe, Gracián, habla de *«culto camarín, retrete de la curiosidad»*, y alaba *«su librería, esfera de la agudeza; su jardín, elíseo de la primavera»* y *«el teatro de la escultura, de la pintura, de la antiugëdad, de la preciosidad y de la fama»*, in Introdución de A. del Hoyo a las *Obras completas* de Gracián, *op. cit.* En las últimas líneas de su novela, distingue entre la calificación que da *«la Curiosidad en casa de Salastano»* y *«el Saber en el Museo del Discreto»*.

y el mundo) se puede invertir en: *«Nacemos para saber y sabernos»* (OM, 229), el saber, única predestinación graciana, magnífico opimismo de la cultura. Hallamos este eco en *El Criticón*:

> *«a escuras llega, y aun a ciegas, quien comienza a vivir, sin advertir que vive y sin saber qué es vivir.»* (C, I, V), estado natural del hombre que debe aspirar al estado cultural, pasar de inculto a culto. Insistente en Gracián en toda la obra: *«No se nace hecho; vase de cada día perficionando en la persona, en el empleo, hasta llegar al punto de consumado ser, al complemento de prendas, de eminencias»* (OM, 6). Emilio Blanco me hace la amistad de recordar en su estupenda edición del *Oráculo* que yo, en 1978 señalaba como fundamental este aforismo en el que veía *«el credo gracianesco del perfeccionamiento del hombre merced a su voluntad de esfuerzo»*, y no me voy a contradecir aquí.

Saber, libros

¿Cómo se hace uno persona? Claro, aprendiendo, el hombre es eternamente aprendiz[34]: *«No hay maestro que no pueda ser discípulo»* (C, III, VI). Así se presenta Gracián en su dedicatoria a Lastanosa del *Héroe*: *«aprendiz de ingenio»*, que pone en paralelo con *«aprendiz de hombre»*:

> «si tanto es uno más hombre cuanto más sabe, el más noble empleo será el aprender» (D, XXV).

Y por supuesto, en un escritor, teórico, exégeta, orador, cuya religión abiertamente expresada (digo en lo que a sus es-

[34] Los jesuitas ya habían entendido que el maestro también aprende del alumno, con alternación y rotación de papeles y puestos muchas veces.

critos se refiere, a bibliografía y no biografía) es la religión del Libro, de la Escritura, del Verbo, pues, la respuesta es patente:

> «los libros con fidelidad nos hacen personas.» (OM 229)

En el camino de la vida, de faltar la compañía de maestro, de director, de guía de ciencia o conciencia, la educación es dirigida, guiada, acompañada por los libros. Dice Critilo: *«Viéndome sin amigos vivos, apelé a los muertos [libros], di en leer, comencé a saber y a ser persona.»* (C, I, IV)

Comienzo de un largo proceso nada fácil, pero dura y pura condición humana:

> «[...] verás lo que cuesta el ser persona. Los brutos luego lo saben ser, luego corren, luego saltan; pero al hombre cuéstale mucho porque es mucho.» (C, I, V, *«Entrada del Mundo»*)

Mediación del tiempo

El aprendizaje es duro y dura. Si, sobre todo a partir de *El Discreto*, se precisa de manera teórica el concepto de Persona, *El Criticón* lo noveliza, lo escenifica, lo temporaliza y desarrolla, lo problematiza en la temporalidad. Tiempo ambiguo, percibido siempre como ganancia y pérdida para el hombre [35].

La temporalidad positiva la plantea Gracián en el *«otoño de la varonil edad»*, en la segunda parte de *El Criticón*. Crecer, madurar, si no envejecer, es ventaja, pues la frívola juven-

[35] Cf mi ensayo, «Temps, récit et écriture romanesque dans le *Criticón* de Baltasar Gracián», *en Temps et récit romanesque*, Actes du 2e colloque International du Centre de Narratologie appliquée (1988), *Cahiers de Narratologie*, núm. 3, Université de Lettres de Nice, 1991, págs. 273-284.

tud, no atiende *«al noble ingenio, sino al delicioso genio»* (C, II, I). Entonces, en la edad varonil, en el otoño de la vida recoge en margen el título del aforismo 6 del *Oráculo*, *«Hombre en su punto»*, comentando:

> «Aquí ya están en su punto, ni tan pasados como en la vejez ni tan crudos como en la mocedad, sino en un buen medio.» (C, II, I)

Pero como en Gracián lo literal es siempre lo literario, con sus denotaciones y connotaciones, sus juegos, *«punto»* no es para nada una perfección que significaría una meta alcanzada e insuperable, inmóvil pues, sino también anuncio del punto extremo de altitud, el pico pirenaico a partir el cual van a otear el camino que les queda, del cual sólo han recorrido la mitad. Y en la costosa cuesta del proseguir adelante y hacia arriba tienen que cumplir ciertos ritos para la ruta.

Examen de persona

Así, en la *«Aduana de la vida»* de la *«Madurez varonil»*, los peregrinos del mundo, viandantes de la vida, tienen que pasar el *«Examen de personas»* presidido por el Juicio en que la mayoría de los examinados son mandados a la *«reforma»* porque pocos son los que satisfacen al examen diciendo que van *«a ser personas»*. Pero en ese *«arancel»* sólo se les da, con el *«Gusto reformado»* y las *«Leyes de cordura»*, *«los preceptos de ser hombre»*, *«los estatutos de ser personas»*, rezando:

> «Muestre ser persona en todo, en sus dichos y en sus hechos, procediendo con gravedad apacible, hablando con madurez tratable, hablando con entereza cortés, viviendo con atención en todo y preciándose más de tener buena testa que talle.» (C, II, I) [36]

[36] Muy diferente de Montaigne: *«Más vale testa bien hecha que bien llena.»*

De modo que, en realidad, ni en la edad varonil se hacen personas a pesar de lo que encomia de esa etapa de la vida: *«les dieron licencia de pasar adelante a ser personas, y fueron saliendo todos de sí mismos, lo primero para más volver en sí».*

En efecto, tras la mirada, finalmente autocentrada del Héroe, enajenado por la obsesión de su imagen externa devuelta a su interioridad, se insinúa otra mirada más esencial, un autoexamen que es una verdadera vuelta en sí, necesidad de la lucidez íntima para poder proseguir la búsqueda de Felisinda, siempre más lejos, siempre más allá, más alto o más hondo, lo mismo que la investigación íntima.

Futuras etapas: sacros héroes

En la *crisi* siguiente, *«Hallábanse ya en lo más eminente de aquel puerto de la varonil edad, corona de la vida tan superior, que pudieron señorear desde allí toda la humana.»* (C, II, II)

Y notemos de paso, y no de asiento, como diría Gracián de la vida humana que, lo que descubren desde ahí es el camino de la vida que les queda aún: *«países nunca andados, regiones nunca vistas, como la del Valor y del Saber, las dos grandes provincias de la Virtud y la Honra, los países del Tener y del Poder, con el dilatado reino de la Fortuna y el Mando, estancias todas muy de hombres».* Y también: *«vieron ya muchas personas».*

Valor, Saber, Virtud, Honra, Tener y Poder, Fortuna y Mando, el camino de recorrer en esta etapa de la vida es también el del Héroe. Sin embargo, distinguen lo que será meta final de su vida terrestre, Roma, que es *«sacra y triunfante»*, dice, *«por su valor, saber, grandeza, mando y religión; corte de personas, oficina de hombres.»* Es decir que lo resume y cifra todo. Pero hay un matiz sutil, ya que introduce aquí los *«sacros héroes»* que consiguieron el *«imposible»*, digamos milagro, de *«coser*

la tierra con el cielo» con los obeliscos[37] lo que no pudieron los emperadores paganos. Unos capítulos más lejos, un *«gran personaje, héroe de la virtud»* nos es deslindado como el *«Santísimo Padre de todos [...] de vida tan heroica»*, es decir, que este «sacro héroe» es el papa, identificado como Inocencio X en esta tal vez no casual *crisi* X también.

Entonces, en esta *«mise en abîme»* del la *crisi III* de la segunda parte, micro-relato funcional del final de la obra, podemos constatar el leve desliz de la noción de Héroe profano hacia el religioso a la par que, pocas líneas adelante, se nos preparaba ya al famoso y furioso «Ocaso de los héroes» del final de la novela, consecuencia de la *«polilla del tiempo»*, *«Vos le hacéis y él os deshace»* se nos afirma (C, II, I) y lo desgasta todo al punto que Andrenio se extraña:

> «¿No hace ya milagros el mundo?»

Y le contestan:

> «Sin duda que así como dicen que van degenerando los hombres y siendo más pequeños cuanto más va [...] sospecho que también los corazones se van achicando; y así se halla tanta falta de aquellos grandes sujetos que conquistaban mundos, que fundaban ciudades [...].»

Y Andrenio puede deplorar:

> «¿Ya no hay Rómulos, ni Alejandros, ni Constantinos?»

[37] Esta católica Roma se opone exactamente al *«Yermo de Hipocrinda»* (II, VII) que demostré que era el foco jansenista de Port-Royal, donde moran los religiosos hipócritas, de que se nos dice: *«Aquí veréis juntos aquellos dos imposibles de Cielo y tierra juntos que los sabe lindamente hermanar»* [la hipocresía religiosa].

Entonces, ni aquí, en el alabado *«mejor tercio de la vida que es el otoño»*, se llega a la preciada Persona que se hallará tal vez en la pesada y pasada vejez, de todos modos, siempre más allá. Y, en pocos capítulos, de este otoño de la vida, del *«pasar adelante a ser personas»* precedente de la primera *crisi,* con mira alta y altiva a regiones de la ambición varonil, en la *crisis* X del casi final de esta estación de la vida y de esta parte de la novela, pasamos a este imperativo ya no social sino moral:

> «Siempre se ha de pasar adelante en la virtud, que el parar es volver atrás.»

«Virtelia encantada» y «Yermo de Hipocrinda»

Por ahora, detengámonos en esta *crisi* X de la parte segunda que tiene, en mi opinión, respecto a la novela, el mismo papel que el aforismo 100 del *Oráculo* que, como lo muestra muy acertadamente Emilio Blanco, podía ser su conclusión, de sabor repentinamente tan cristiano y moralizador como lo será el famoso 300. En efecto, *«Virtelia encantada»*, crisis claramente religiosa[38] muy poco comentada, podía ser, como intenté mostrarlo en mi lejana tesis y libros, el final de la no-

[38] No más recuerdo aquí que se hallamos en ella, denunciando a los falsos y fácilmente virtuosos *«tratar de ayunar»*, *«hacer penitencia»*, «vigilias», *«tanto rezar, tanta misa y rosario»*, *«Tentación descubierta»*, *«Dios»*, *«diablo»*, *«aquel moderno apóstol de la Andalucía» [Juan de Ávila]*, *«vicio»*, *«glorias»*, *«el Arrepentimiento»*, *«los nombres de los santos»*, *«teología extravagante»*,*«los diez Mandamientos»*, *«una es la ley y un mismo Dios de todos»*, *citación del Padrenuestro («así en la tierra como en el cielo»*, *«disciplina y cilicio»*, *«bienaventurado»*,*«cielo»*, *«infierno»*, *«casi hereje»*, *«el Santísimo Padre» y* las virtudes cardinales.

vela (tal vez del primer proyecto en dos partes). De esta *crisis,* hallé claros ecos en el consiguiente *Comulgatorio*[39].

«Yermo»

En los juegos de espejos formantes y deformantes, por «agudeza compuesta» de *«contraposición»* que evidencié en *El Criticón* a través de los juegos conceptuales justamente de *Agudeza y Arte de Ingenio*, tres *crisis* antes, otra *crisi* anuncia ésta que la denuncia. Se trata del *«Yermo de Hipocrinda»* de la falsa virtud religiosa, ataque a los que considero jansenistas[40], alegorizado en un ataque violento a la hipocresía religiosa. Se puede ver en ello la sátira de todo aquello pregonado en el *Oráculo.* Traducido por el título marginal de *«Engañamundo»* he aquí el sermón cínico, la profesión de fe, mala, de la Madre superiora, Hipocrinda, que parece totalmente inspirado en *El Oráculo* al cual remito de paso entre paréntesis:

> «es gran ciencia saber mostrar no saber [*«Saber usar de la necedad»,* 240, 241]. Sobre todo, os encomiendo el recato y el no escandalizar [*«si no es uno casto, sea cauto»*, 126]

Ponderábales la eficacia de la apariencia:

> Aquí está todo en el bien parecer, que ya en el mundo no se atiende a lo que son las cosas, sino a lo que parecen [*«Realidad y apariencia»*, 99, 130, etc] [...] «aunque no sea de ley,

[39] *Ibid.,* III.

[40] La crítica española creyó, con poca atención al texto mismo y a su desarrollo y localización geográficos precisos en una sátira de Gracián contra los jesuitas de Valencia, pero el texto graciano se resiste a esa imposición artificial de contextos externos. El texto dice lo que dice y si remite a una exterioridad, nada tiene de valenciana y mucho de francesa y «port-royaliste».

> procure parecerlo [*«No ser tenido por hombre de artificio»*, 219] [...] Pero el gran primor [notemos la alusión irónica al *Héroe*] es no ser y parecerlo, eso sí que es saber [...] Cobrad opinión y conservadla, que es fácil, que los más viven de crédito. No os matéis en estudiar, pero alabaos con arte [*«Saber vender sus cosas»*, 150, *«Tener un punto de negociante»*, 232, *«Hacer y hacer parecer* [...] Saber y saberlo mostrar es valer dos veces. Lo que no se ve es como si no fuese», 130, etc]; todo médico y letrado han de ser de ostentación» [*«Hombre de ostentación»*, 277].

Concluye su discurso con estas palabras que parecen una irónica y amarga autoirrisión del mismo autor de un *Oráculo* tomado al pie de una mayoría de sus letras por «héroes» sin escrúpulos que lograron tal vez lo que él no pudo:

> «Mirá que os digo, que si sabéis vivir os sabréis acomodar, y sin trabajo alguno [...] os he de sacar personas. Por lo menos que lo parezcáis de modo que podáis ladearos con los más verdaderos virtuosos, con el más hombre de bien. Y si no, tomad ejemplo en la gente de autoridad y de experiencia, y veréis lo que han aprovechado con mis reglas y en cuán grande predicamento están hoy en el mundo ocupando los mayores puestos.»

«Virtelia»

La crisi extrañamente formal, seria, poco jocosa de «Virtelia» podemos decir que es el revés de ésta y de los apirantes a héroes al modo *Oráculo*. Así, entre los *«Pretendientes de virtud»*, a *«un príncipe»*, *«un poderoso»* un tipo de *«candidato de la fama»* que quiere destacar sobre el vulgo, que no quiere sino virtudes, *«pero no de las ordinarias de la gente común y plebeya, sino muy a lo señor»*, que en su afán de distincción aristocrático quiere nombres selectos y relevan-

tes, caballerescos y no banales del calendario, Virtelia le pregunta si se digna ir *«al cielo de los demás»*, cielo democrático, explicando:

> «Pues, señor mío, no hay otra escalera para allá sino la de los diez Mandamientos. Por ésos habéis de subir, que [no hay] un camino para los ricos y otro para los pobres, uno para las señoras y otro para las criadas: una es la ley y un mismo Dios de todos.»

Para merecer entrar en el palacio de Virtelia, con música, perfumes, antecámara de lo que bien se puede llamar un paraíso cristiano, pues sus puertas franquean igualitariamente *«la entrada en el cielo a todo el mundo»,* ya no valen aquellos flamantes extremos de heroísmo, ni siquiera *«extremos de virtud»*. Al contrario, hay que luchar contra *«dos disformes gigantes, jayanes de la soberbia»*, ya *«no bestias de brutos apetitos»*, sino *«muy hombres»*. Y Lucindo, *«el Varón de luces»,* que guía a los peregrinos, dice: *«ésta es ya pelea de personas».*

Ya no se trata, pues, de ambiciosas y grandiosas lides de héroe a héroe, de épicos trabajos hercúleos contra bestias pavorosas exteriores; aquí se debe combatir contra los íntimos *«monstruos de la altivez, tan llenos de presunción»*. Pero en esta lucha contra esos superhombres, para consuelo de los débiles, como un desquite, una revancha, Lucindo advierte:

> «de los mayores gigantes triunfan los enanos, y de los mayores, los pequeños, los menores y aun los mínimos.»

Se trata pues, al revés de los *«Volatines de la ambición»* (II, XII), como lo indica la mención al margen, del *«Triunfo de la humildad»* cuyas reglas parecen una inversión de los soberbios preceptos heroicos:

> «Aquí no vale el hacer piernas ['presumir'] ni querer hombrear; no se trata de hacer del hombre, sino humillarse y enco-

gerse y cuando ellos estuvieren más arrogantes amenazando al cielo, entonces nosotros, transformados en gusanos y cosidos con la tierra, hemos de entrar por entre pie.»

Además, de la huida constante de los extremos por el sagaz Critilo, de la vía media siempe escogida[41], no podemos estar más lejos del universo del libro enano para *«varón gigante»*, *«varón máximo»* ideado por *El Héroe*.

Entonces, aprobados y aceptos de Virtelia, la Virtud, aleccionados de los Diez Mandamientos, provistos de las cuatro virtudes cardinales y de las tres teologales[42] implícitas (caridad de Critilo hacia Andrenio, fe, en el hombre, en Dios, sin la cual no se entiende el deseo de perfección, y esperanza del premio de la felicidad y verdad), los peregrinos del mundo, en busca de su deseada Felisinda, con música y fragancias, coronados de estrellas nada menos que como santos en ascensión de la pintura barroca, se ven elevados al Cielo.

Y aquí podía terminar como dije la novela[43] pues, o ser esta crisi X su remate, si se la desplaza hasta la tercera parte haciéndola suceder a la IX, *«Felisinda descubierta»* en Roma, en que una academia de ingenios discute sobre qué es la felicidad. En efecto, el secretario del coloquio, el poeta Marino, concluye que *«Todos los mortales andan en busca de la felicidad»* y cada cual la imagina según la estación de su vida, de mozo a viejo, en *«los deleites»*, *«ganancias y riquezas»*, *«hon-*

[41] Son abrumadoras las referencias al buen medio: *«¡Vuela en medio!»*, le aconsjan a Icaro; la Felicidad *«ladeaba de sus dos extremos»*, *«Echemos por elmedio y pasaremos con menos embarazo y más seguridad»*, etc (I, VI).

[42] Remito a mi tesis y a mi libre *Ethique et esthétique du baroque, L'espace jésuitique de Baltasar Gracián*, Actes Sud, 1985, Deuxième partie, I,1, 2, págs. 120-130.

[43] Subrayo sólo aquí que la crisi XI sobre *«El tejado de vidrio y Momo tirando piedras»*, que sigue la X de Virtelia, no tiene enlace lógico preciso con ella, ni se nos dice dónde y cómo aterrizaron.

ras y dignidades». Pero el Cortesano declara el enigma vano de esa búsqueda, Felisinda *«ya murió para el mundo y vive para el cielo. Hallarla heis allá, si la supiéredes merecer en la tierra.»*

Entonces, ese vuelo extraño de los peregrinos del mundo, tras lo que suena como el libro anunciado *«De la preciosa muerte del justo»,* parece levantarlos hacia el cielo merecido de la Felicidad, que también parece ser el de la Verdad. En efecto, notemos que «*La Verdad de parto»* (III, III) es seguida de «*El mundo descifrado»* (III, IV), como será *«Felisinda descubierta»* (IX). Pero ese advenimiento de la Verdad y de la Felicidad son inmediatamente negados; verdades y felicidades parciales acá, pero siempre falta, como la Felicidad, la Verdad absoluta en este mundo, ya que Critilo le confiesa al Acertador que huye la Quimera de la mentira, que es *«el mundo todo»*, echando *«por este camino de la verdad»* (III, III), que pasará por ese camino del cielo en que se ven levantados los peregrinos de la vida.

Conclusiones

Ocaso de los héroes, aurora crepuscular de la persona

Héroe y persona: espejo exterior e interior

La concepción del Héroe, el concepto, suponen un Ego y una Imago de sí que buscan confirmación en el espejo ajeno por el triunfo, poca estimación propia impide mucha estimación ajena. Tendido hacia su meta, el éxito de su ambición lograda, deseo interior, concretado por el aplauso exterior: «autorrealización» entendemos en nuestra época aferrada al egotismo, al personalismo. En cambio, la Persona se mira en su propio espejo interior en el camino de sí a sí, de lo natural

a lo cultural, pasando de *«ser natural»* a *«ser personal»* como lo formula Hidalgo-Serna, o de *«ser racional»* a *«ser relacional»* según fórmula de Ayala, refinándose en su proceso continuo de «autocreación».

Es decir que aquí tendríamos lo que Michel Foucault llama una *«práctica de sí»* que me parece como una síntesis entre la exigencia filosófica antigua (interrogación sobre los medios por los que el sujeto pueda tener acceso a la verdad) y la espiritual, pues entre esa meta de *«la filosófica verdad»* de que habla Gracián y la búsqueda, la práctica, la experiencia por las cuales el sujeto opera sobre sí mismo las transformaciones necesarias para tener acceso a la verdad[44].

Concepción humanista y jesuítica: perfectibilidad

Aquí tal vez se deba recordar la concepción humanista, opuesta a la pesimista ontología augustiniana contra la cual también lucharon los jesuitas. El hombre no es perfecto, pero tiene una dignidad originaria ya que, a pesar del pecado original, Dios le concede, con el libre albedrío, el buen delecto, la buena elección, que es también el Buen Gusto. Eso permite su perfectibilidad[45]. El hombre no se da el ser, Dios se lo concede, pero no hay «perfección» dada en la criatura ni en la Creación. La creación es una creación continuada. Supone acto, actuación, pues, y una creencia: la filosofía de la acción tiene por presupuesto no un tiempo discontinuo sino continuo, la fe en el efecto futuro de un acto actual.

Entonces, podemos notar una contradicción.

[44] Cf Michel FOUCAULT, *L'Herméneutique du sujet*, Gallimard-Seuil, Paris, 2001.

[45] Es también opinión de Descartes que habla de *«la principal perfección del hombre»* en *Méditations métaphysiques*, Ve Méditation. En carta al Padre Mersenne opina que la *«ciencia universal»* es lo que puede elevar la naturaleza del hombre a su perfección. No se olvide que fue alumno de los jesuitas.

Perfección y perfeccionamiento, ¿contradicción graciana?

«Todo está en su punto y el ser persona en el mayor» (OM, 1), dice y repite Gracián en sus tratados. Eso postula fijeza, se explica tal vez por el fijismo formulístico de la forma doctrinal del *Oráculo*: tajante, normativo, dice una ley y un género, aseverativo. Se opone al tan repetido «haciéndose».

En el dinamismo del *Criticón* en que todo es movimiento, no hay ese absoluto. Se da, pues, un dinamismo hacia adelante, una imposibilidad de volver atrás, de pararse en el camino de la vida y del saber y, por consiguiente, la «persona» es y queda una aspiración, una respiración vital que no se alcanza nunca, perfección total inasequible (a pesar de que hable de «consumado»), es un proceso, un progreso, no un regreso ni un estado fijo.

Entonces, nos encontramos con esta pesimista constatación cuando no otra contradicción: el hombre se va sabiendo en el camino de la vida, conforme se va desviviendo: el hombre se hace conforme se deshace. Si la meta ideal del hombre es la Persona, se debe concluir que se llega a ella cuando ya todo está concluido, ya llegado al invierno de la vejez que no viene horro de horrores y vicios si colmo de honores.

En efecto, si la tentación heroica podía ser de la juventud y del otoño varonil (excluyendo el logro consumado de la Persona) ese sueño de heroísmo se disipa entrando en el *«Invierno de la vejez»*. Y a pesar de todo lo que se haya dicho en favor de la madurez favorable de la varonil edad, ni en ésa, se había logrado la Persona que apenas parece alcanzarse en lo que ya es crepúsculo breve de la vida. El propio Gracián lo subraya y lamenta:

> «Muere el hombre cuando había de comenzar a vivir, cuando más persona [...] Así que nace bestia y muere más persona.» (III, XI)

Es decir, lo que va de Andrenio a Critilo pero sabiendo que la edad que les separa supone la imposibilidad del alcance.

En todo *El Criticón* se puede decir que la tentación flamante, a la heroicidad dorada y adorada, sus apetencias, deseos, ambiciones, a sus extremos, amor, poder, fortuna, etc, corren a cargo de Andrenio, que fracasa, cae en las trampas, mientras que la prudencia personal grisácea de Critilo (deshecho por su propia juventud pero ya hombre hecho al principio) lleva a la Persona por los caminos de la mediocridad ni siquiera áurea: lo primigenio del primero, su genio natural, indómito, camina hacia el ingenio dominado, cultural, del segundo. El horizonte moral de Andrenio es Critilo, el del joven es el del mayor. Ambos se funden tal vez, se confunden, en la vejez, sin alcanzarse; el triunfo de la Persona es como una abdicación de la personalidad y sus sueños, la victoria amarga de la experiencia moral del desengaño, cuando no hay más remedio que «conformarse»: 'formarse con' el modelo normativo y no descollar. «*¡Qué plural te deseo!*», podría rezar esta invitación al conformismo, tan lejana ya del héroe singular, que ni pudo aguantar en su vida el singularísimo propio autor.

Casi al final de la novela, al tiempo de morir, se aconseja aún: «*tened paciencia y tendréis ciencia*» (III, XI). Mucha paciencia la de toda una vida.

Pero lleguemos a algo más alentador en el camino de la vida, la Persona por fin lograda tras tan fatigoso viaje.

Oficinas del ser personas

Se tiene que esperar la entrada a Italia y a la vejez, la llegada a la corte del «*Saber reinando*» (III, VI) para que los personajes se encuentren con *El Sesudo*, hombre todo sesos que les revela las «*oficinas en que se forja*», «*las boticas*» donde «*se compra el ser personas*» «*a precio* y *medida*» «*de apre-*

cio». La ciudad tiene mucho de gran universidad[46], *con «patios llenos de estudiantes»*. Los modestos *«edificios sabios» «no son alojamientos de Marte: «albergues sí de Minerva». Esos son los colegios mayores de las más célebres Universidades de la Europa»*.

Sus palacios tienen adornos de *«gigantes vivos, varones eminentes»*. Recalquemos que los primeros grandes hombres mencionados son tres poetas: Horacio, Ovidio, Virgilio. Si se alude y menciona a emperadores y reyes, es por su relación con los artistas que protegieron, con mención especial al humanista Alfonso el Magnánimo. Lo que hace exclamar a Critilo:

«—Oh, gracias al cielo, que veo un palacio que huela a personas!», olvidada la casa de Salastano, que, claro, olía más a hombre.

Toda la *crisi* es un culto a la cultura, con particular elogio de las cortes de *«los Duques de Urbino y Ferrara, asilos de Minerva, teatro de las buenas letras, centro de los superiores ingenios.»*

La persona perfecta: el artista

Pero en cuanto a Persona, si nos elogia a muchas personalidades, el concepto no se precisa mucho.

Recordemos que de las tres Personas en teología, la segunda, Jesús, se encarnó; aquí, los personajes Critilo y Andrenio se desencarnan para encarnar abstractamente la Persona. Si, muerta al mundo, Felisinda vive para el cielo, la virtud encamina hacia ella a nuestros personajes, y el ideal de la Persona vive solo en el paraíso de la Idea: nunca acabado, nunca

[46] Mi malogrado colega Alain Milhou, siguiendo la lógica geográfica de mi tesis, en un largo ensayo, opina que se trata de Boloña, la más antigua y famosa universidad europea.

perfecto, nunca pretérito, pues, figura cuando no figuración de un infinito siempre deseado y siempe alejado.

Pues, ¿quién podrá encarnar la Persona? La respuesta a mí me parece obvia: el artista.

Recordemos unos de los dichos de Artemia, el Arte, dueña y señora por su sabiduría: *«No hay señorío sin saber«*(I, VIII). Desde un principio, se nos dice que fabrica *«Hombres muy hombres»: «Hacía de todo género de figuras y figurillas, personas de substancia»*, siempre *«ocupada en hacer personas.»*

Podríamos intuir en esto una religión del arte más que un arte religioso. La genealogía de Artemia es la siguiente:

> «Aseguran que desciende del mismo Cielo y que salió del celebro soberano. Otras dicen hija del tiempo y de la Observación, hermana de la Experiencia.» Para otros, es «hija de la Necesidad, nieta del Vientre.»

Concepto utilitarista a lo cual añade el Anciano, con toda su experiencia de Persona: *«Pero yo sé bien que es parto del Entendimiento.»* Arte humano bajado del Cielo, pues, encarnado en el hombre acá, pero que lo remonta allá ya que el arte, *«éste fue sin duda el empleo del hombre en el Paraíso.»* (I, VIII).

Si ahora no olvidamos que el paradero viviente de los dos peregrinos de la vida es Roma, *«nec plus ultra de la tierra y un tanto monta del Cielo»,* debemos también recordar que nuestro jesuita la califica de *«triunfante Roma»* por ser un producto del arte que sabe coser, ya lo tengo dicho, la tierra con el Cielo, pues, el culto y lo culto. Para lo segundo, la tierra; para lo primero, el Cielo. Haciéndo constar que, muertos, para la *Isla de la Inmortalidad* que se ha repetido tan pagana, tan profana, los dos pasajeros de la vida embarcan en (H)ostia (crisi XII, ¿como los apóstoles?), es decir que pueden haber comulgado, tal vez en el capítulo faltante en el minucioso sistema de simetría del *Criticón* y que, con el de *«Virtelia»,* podría ser *El comulgatorio.*

Cuando no el fracaso, el ocaso del Héroe en la Historia firma, confirma el logro, el éxito de la Persona en las historias, digo en la ficción; sin tener ni estatua ni estatura de héroes históricos, Critilo y Andrenio llegan al estatuto de Persona, es decir, literal y literariamente, de *héroes* de la novela, personas/personajes, protagonistas, vencedores de la nueva heroicidad que se les ha propuesto y opuesto: el curso de la vida en el discurso, el transcurso del libro. Los entes ficticios creados por la literatura, el arte, el ingenio, con el crédito del entendimiento y la voluntad, superan las gentes, los seres, las criaturas acreditadas de la Historia supuesta real, pero pretérita, inasible, que también puede ser una creación o recreación de la memoria y del ingenio, tal vez una primera ficción. Y entonces, el Héroe supremo y la Persona sublime que logran la hazaña máxima, el Arte son, al fin y al cabo, el artista, al autor, el creador: el mismo Gracián. Sea Lorenzo o Baltasar.

LA DIALÉCTICA DEL JUEGO EN EL ORÁCULO MANUAL

JOSÉ MARÍA ANDREU

El *Oráculo manual*, que nos «ofrece de un rasgo todos los doce gracianes» (Al lector), es la obra más decididamente graciana; fruto de una segunda reflexión sobre las obras anteriores no es un cierre sino una apertura; con toda su gravidez es más una promesa y un nuevo comienzo que una conclusión de verdades definitivas; expresión del alma profunda de Gracián es su verdad y refleja también su concepción de la verdad, una verdad cuya luz tenue no elimina las sombras. No por casualidad los 300 aforismos están mágicamente titulados *Oráculo.* Leyéndolo se entra en la atmósfera Gracián, pura ironía: áspero y difícil, secreto y recio por fuera, pero sorpresivo, propicio y jugoso por dentro. Romera-Navarro piensa que es «el libro de prosa más conceptista de toda la literatura española. También uno de los textos más difíciles en nuestra lengua; y hasta ahora el más difícil de todos los que en prosa fueron escritos en España» [1]. Apenas hay textos más tupidos que éste de Gracián. En el *Oráculo* se espejea el espíritu plural del barroco: «el pensamiento parece moverse en una especie de multipolaridad sistemática» [2]. Diversos lengua-

[1] ROMERA NAVARRO, M., *El Oráculo manual*, CSIC, Madrid 1954, XV.
[2] ANCESCHI, L., *La idea del Barroco*, Tecnos, Madrid 1991, 104.

jes lo atraviesan de lado a lado en una amplia estereofonía dejando una especie de irisada profundidad en cada frase. Gracián juega una estrategia que no siempre es únicamente comunicacional, sino que implica también acción y persuasión, guiños alusivos y sobreentendidos poéticos.

En nuestra excursión por él nos asalta enseguida una sospecha: ¿será el juego la médula de esa obra? porque rezuma espíritu lúdico en el vocabulario, en el estilo, en su estructura, en el espectro variado de los juegos esparcidos en el texto como semillas germinales, en los mitos y animales que lo simbolizan, en las prácticas individuales y sociales en las que manifiesta su influencia, en detalles minúsculos, en el gusto relevantemente jocundo (O 298) que revela. Escribiendo así Gracián no sólo responde a una estrategia de la persuasión, el *enseñar deleitando*, tan en boga en el barroco, sino que intuye que las reglas de la lógica móvil y elástica del juego actualizan formas discursivas que apuntan hacia la verdad de la vida. En la actividad lúdica se despiertan y se armonizan todos los sentidos; esta polifonía de impulsos es la que escucha Gracián para reconocer en las estrategias lúdicas la fisionomía de un conocimiento particular, de un pensamiento que se nutre también de elementos transracionales y de ciertas fuerzas latentes en el área más remota de nuestra conciencia.

Si la filosofía moral de Gracián se resuelve finalmente en juego es porque considera el modelo lúdico, tan elusivo, como el más adecuado para el tipo de reflexión que hace [3]. La insistencia con que aparece no puede ser fruto de una retórica inocente; da la impresión de que se trata de un recurso decisivo. Cuando la concepción del juego llega tan lejos es porque se toma en serio. «No conozco más método que el juego

[3] «La filosofía moral se presenta como el colmo de la ambigüedad y de lo inasible; es lo inasible de lo inasible», JANKÉLÉVITCH, V., *La paradoja de la moral*, Tusquets, Barcelona 1983, pág. 9.

para tratar de los grandes problemas; es una de las señales esenciales que permiten reconocer la grandeza» [4].

El *Oráculo* aparece como una especie de enigma estético, un juguete caprichosamente tejido por el rígido Gracián (C I, A quien leyere), «una obra no descosida aunque se presente en trozos» [5]. ¿Por qué lo ha vestido con traje de arlequín, a pedazos, dislocados los aforismos, sin ninguna razón aparente? Porque este extraño revoltijo de aforismos, tan bien acuñados y fundidos, en su pluralidad uniforme, tiene una unidad. Para crear la impresión de una carencia de estructura una obra de arte debe poseer una estructura subyacente fuerte. ¿Cuál es el hilo invisible y profundo que une todos los aforismos con el primero y el último, verdadero broche de oro de este collar de perlas? Toda obra de arte es fruto de la imaginación caprichosa, habita en la región de la ambigüedad y de la incertidumbre. La articulación sugestiva, enigmática, de las ideas no es casual ni arbitraria [6]; revela el gusto de Gracián, un gusto malicioso acaso, un gusto barroco. El mundo de principios del siglo XVII es «un mundo desmigajado en sus átomos. Todo está despedazado y ha desparecido cualquier cohesión» (J. Donne). El torbellino de la vida corre por los cauces más dispares; también las experiencias de la vida, aisladas entre sí, son vividas de una manera deshilvanada y contradictoria. Cierta dosis de desbarajuste y confusión es lo mejor para estimular las energías creadoras; los fragmentos mantienen la mente en estado de efervescencia, dan impulsos ilimitados.

[4] NIETZSCHE, F., *Aurora*, Sempere y Compañía, Barcelona 1978, 6.

[5] NIETZSCHE, F., *El viajero y su sombra*, 128, edaf, Madrid 1985, 61.

[6] El mismo declara en sus cartas su inspiración lenta y perezosa y cómo le cuesta sacar a la luz sus «hijos del alma». «Va a paso de nogal que es menester coger siempre el fruto con violencia» Carta a D. Fco. Andrés de Uztarroz, Huesca, 12 de enero de 1648. «Lo que ha de durar una eternidad ha de tardar otra en hacerse» (O 57).

El arte de prudencia es un arte lúdico, un conjunto de reglas que dan cauce al afán lúdico que bulle en todo ser humano. Gracián, barajando los aforismos, rompe lo que es simétrico, ha puesto en marcha una especie de caleidoscopio que trastorna súbitamente ciertas relaciones. Juguemos con él, sumerjámonos sin prisas en este laberinto compuesto por infinitos entrelazamientos y nudos de discursos para leer con ojos pensativos, escuchando cosas distintas de las que leemos, no devorando sino degustando el texto, de frente y al sesgo; encontraremos quizás en el silencio [7] la verdad esquiva que juega a esconderse. Es preciso afinar el análisis para descifrar las formas de razonar y de comprender, el conjunto de actitudes mentales y de comportamientos que combina, las realidades desconcertantes y movedizas a las que se aplica, el proceder oblicuo de una inteligencia lo suficientemente sinuosa y dúctil como para flexionarse en todos los sentidos y su caminar lo suficientemente curvo como para abrirse a todas las direcciones a la vez, el modo de operar mediante un continuo juego pendular de ida y vuelta entre términos opuestos. Hay que «familiarizarse con el juego prudente de la balanza. De un lado del otro» [8]. El ingenio ambidextro discurre a dos vertientes (A I, XVI, 170). Pondera lo que descubre y discurre siempre para hallar el concepto en un extremo o en el otro (A II, LIX, 225). El carácter anfibio del ingenio responde a la ambigüedad de la realidad: todas las cosas tienen haz y envés. «Hace muy diferentes visos una misma cosa si se mira a diferentes luces». (O 224) Hanse de discurrir las materias por entrambas partes, y resolverse por el uno y otro lado, disponiéndolas a dos vertientes (O 180).

Si quisiéramos esbozar la arquitectura diseñada por Gracián en el *Oráculo* el juego sería un pilar maestro, uno de

[7] EGIDO, A., *La rosa del silencio*, Alianza, Madrid 1996.

[8] NIETZSCHE, F., *Humano, demasiado humano*, 292, edaf, Madrid 1980, pág. 201.

sus ejes estructurantes que lo atraviesan de principio a fin. Este «epítome de aciertos del vivir» (Al lector) apunta vías nuevas, ofrece verdades sin terminar, se asoma a la zona en la que el espíritu piensa vacilando, donde se arriesga fuera de su propia experiencia; se aprovecha de las ambigüedades de la vida para modificar el pensamiento y alertarlo, deja un umbral de sombra frente a las ideas claras. Debilitando ciertas reglas lógicas, ideas casi contradictorias terminan encontrándose: «el espíritu barroco se ríe de las exigencias del principio de contradicción» [9]. Si queremos alcanzar la verdad debemos ir a buscarla precisamente no en la plena luz sino en el claroscuro, en la zona en la que juegan necesariamente la luz y la sombra. La verdad misma funciona como un juego de varios elementos y en diversos espacios. La actividad lúdica, metáfora y forma de conocimiento, es la llave que nos abre la puerta para acceder a la verdad del *Oráculo*, es la cartilla que nos enseña las contracifras para descifrar su mensaje.

Gracián, el gran simulador, que sabe mezclar la profundidad y las apariencias, ha jugado más que ningún otro autor escribiendo su obra [10] y guiña constantemente un ojo al lector invitándole a jugar con él; no ha echado todas las cartas en sus obras sino que hay juego todavía; hace entrever la verdad, picando el apetito en vez de saciarlo; escribió para divertir, sorprender y seducir a sus lectores, también para poner a prueba su talento y su agudeza; de ahí la concisión del texto, necesaria para agradar [11]. La densidad y opacidad de su estilo produce en el lector verdadero un sentimiento de incertidumbre, suscita en él un «interprétame si puedes». Leerle es aceptar el desafío de cerrar el círculo que él ha abierto. No hay

[9] D'ORS, E, *Lo Barroco*, Tecnos, 1993, pág. 33.

[10] BLECUA, J. M., «Gracián, hombre del Barroco», *Anthropos*. Suplementos 1993, págs. 144-146.

[11] BARTHES, R., *El placer del texto*, Siglo XXI, Madrid 1989, pág. 30.

más remedio que rechazar la pasividad del lector ingenuo y tomar la iniciativa interpretativa para encontrar el plusvalor de sentido que el buen lector introduce en el texto. Si logramos descubrir lo más profundo por más escondido, su estructura interior, ver lo que el texto dice sólo de manera embrionaria, presentir lo que dice sin querer, lo que nos sugiere como por vislumbres, y poner en claro el modo de decirlo, habremos casi ganado la partida.

La parte lúdica de la experiencia ha pasado inadvertida para los pensadores; asombra la poca atención que se ha dado al tan vasto campo lúdico. Wittgenstein pensaba que el juego «es un concepto de bordes borrosos» [12]. La maleabilidad e indeterminación del concepto del juego, junto con su polivalencia, influyó decisivamente para que no fuera tema tradicional de meditación filosófica; pocos pensadores se han preocupado en profundidad de comprender su urdimbre: «el juego sólo ocupa la atención de la filosofía en muy contadas ocasiones, siempre excepcionales» [13]. El excesivo Gracián ha tenido comentaristas demasiado serios y graves para el humor. Los comentarios a su obra se han hecho con escaso talento lúdico y con excesiva precipitación; Gracián ha sido lo que pudiéramos llamar, a la Verlaine, el *prosista barroco maldito* condenado por la torpe e injusta interpretación de quienes, a la ligera, han subrayado en su carácter una misantropía y una irritación contra todo y contra todos, completamente gratuitas: «es la amargura lo que da sabor a los conceptos de Gracián» [14]. Estos comentaristas que, sustraídos a la ironía, no

[12] VITTGENSTEIN, L., *Investigaciones filosóficas*, Crítica, Barcelona, 1988, pág. 91.

[13] KOHLENBERGER, H., *Cuando el juego va en serio*, Península, Barcelona 1991, pág. 25.

[14] UNAMUNO, M., «Leyendo a Baltasr Gracián», en Nuevo Mundo (23 julio 1920), en *Obras completas* V, Madrid 1952, 113. J. L. L. Aranguren habla de Gracián como del «español de la contrarreforma,

ven «la estela centelleante de alegría, de ingenio, que deja la crítica en su surco» [15], están expuestos a una incomprensión del pensamiento de Gracián, «el hombre de todas horas». Un humor impalpable es el tono de la obra graciana, lo que la inspira y mantiene incorrupta [16]. Gracián, perdido en medio del texto, nos mira en el *Oráculo* con la sonrisa enigmática e inocente de la Gioconda, «ese esbozo de sonrisa que no es solo la irradiación de la luz, sino el sentido de lo satírico y el misterio de la ironía pensativa» [17].

Un autor lúdico transmite al lector algo de su espíritu. Si el autor juega escribiendo su obra, el lector devorante la asimila jugando con ella, el texto es el objeto lúdico de una segunda combinatoria: «El intérprete y el texto tienen su propio horizonte y la comprensión supone una fusión de estos hori-

---

grave, reservado, solemne, enlutado, ilusionista, fantásticamente huero, fantasmagóricamente barroco, en «El porvenir del catolicismo español», en *La juventud europea y otros ensayos*, Barcelona 1961, 76-78. Y al presentar «la moral de Gracián» escribe: «Baltasar Gracián consciente de la decadencia española, privado de sosiego, solitario y amargado en su propia vida, insatisfecho quizás de su obra literaria e irritado contra todo el mundo, se refugia al final, como tantos otros contemporáneos suyos, en el pensamiento ascético del desengañar y morir», *Estudios literarios*, Gredos, Madrid 1976, págs. 120-121.

15 NIETZSCHE, F., *El viajero y su sombra*, 149, edaf, Madrid 1985, 67. «Es llamada barroca la gruesa perla irregular. Pero más barroca, más irregular todavía, el agua del océano que la ostra metamorfosea en perla, y a veces, inclusive, en los casos de logro feliz, en perla perfecta», E. D'Ors, *Lo barroco*, Tecnos, Madrid 1993, pág. 25.

16 Gómez de la Serna, R. en su libro *Ismos*, Madrid 1931, 223, habla de un Gracián incorrupto: «Gracián exhumando resultó ser como esos seres que al abrir el sepulcro se muestran incorruptos. Con su enjundia de moralista y de disquisidor filosófico hay muchos otros grandes hombres literarios y, sin embargo, no son resucitables como Gracián, que unió a su estilo el humor».

17 JANKÉLÉVITCH, V., *La aventura, el aburrimiento y lo serio*, Taurus, Madrid 1989, pág. 185.

zontes»[18]. La interpretación es un evento dialógico en el que el lector se pone en juego. La hermenéutica reivindica la pertenencia del lector al juego de la comprensión y al evento de la verdad.

Esta interpretación es un juego más, una especie de adivinanza, dirigida por el mismo texto. El buen entendedor es un tahúr del discurrir, un adivino que juega con el texto (O 25): «Leer el texto en el sentido de consumir no es jugar con el texto. Hay que tomar la palabra jugar en toda su polisemia: el texto en sí mismo juega (como una puerta, como cualquier aparato en el que haya juego); y el lector juega por su parte dos veces; juega al texto, busca una práctica que le reproduzca; pero para que esta práctica no se reduzca a una mimesis pasiva, interior, ejecuta el texto; no hay que olvidar que *jouer* es también un término musical. Hoy al intérprete de una partitura se le exige de alguna manera que sea el coautor de la partitura que más que expresar, completa. El texto es más o menos una partitura de ese nuevo estilo: solicita del lector una colaboración práctica. La reducción de la lectura a un consumo es evidentemente responsable del aburrimiento que muchos experimentan ante el texto: aburrirse quiere decir que no se es capaz de producir el texto, de ejecutarlo, de ponerlo en marcha»[19]. El valor de los aforismos no estriba tanto en lo que entregan de forma inmediata, como en el campo de sugerencias que abren, en la concatenación de imágenes que generan. Podríamos decir que los aforismos son mónadas mágicas pues cada uno está arrojando luz sobre los otros. El intersticio que queda entre ellos no es espacio en blanco, ni simple ausencia, sino sospecha o indicio de otra presencia. El lector debe leer entre líneas, entender las verdades que se le dicen a medio decir, oír las resonancias de los textos-murmullo, captar las

[18] GADAMER, H. G., *Verdad y método* I, Sígueme, Salamanca 1991, 14.
[19] BARTHES, R., *El susurro del lenguaje*, Paidós, Barcelona 1987, 80.

misteriosas ondas que rodean cada palabra llenándola de sugerencias, pues el sentido claro de las palabras no es todo lo que dicen.

El perfil lúdico del *Oráculo* se identifica con su perfil moral [20]. Gracián es un pensador de la vida, terreno difícil y movedizo, una región difícil de explorar. El juego representa uno de los elementos cruciales de ese territorio, es un dato natural, elemental, de la experiencia común. La vida es existencia apenas existente, un devenir que transcurre discretamente día a día: vivir es jugar al juego de existir. «De todos los estados del hombre es precisamente el juego y sólo el juego el que realiza íntegramente lo humano y despliega a un mismo tiempo su doble naturaleza» [21]. Juegos de la sensibilidad y juegos de la inteligencia sin que sepamos discernir en cada uno de ellos la parte de la inteligencia y de la sensibilidad, son datos insuprimibles de la experiencia humana. El juego es una dimensión estructural de la existencia humana, pero no una dimensión unitaria, sino un plano sobre el cual se deslizan múltiples líneas, contradictorias y hasta paradójicas. La dimensión lúdica es la dimensión de la alegría, de la serenidad, de la ilusión, de la realización de sí mismo; en el juego el hombre vive en la esperanza, el juego revela sus felices potencialidades.

El hombre es un ser abierto. Vivir es inventar, renovar el alma y no solo los paisajes que la rodean. El juego transmite

[20] GRACIÁN es siempre un escritor ético. Extraña la opinión de J. A. Valente: «El arte de la persona, lo que Gracián nos enseña en el *Oráculo,* no es una ética; es una técnica o una estrategia que se genera en distinta órbita...se desarrolla al margen de toda normatividad propiamente ética». *Boletín de la fundación Federico García Lorca*, págs. 29-30, Madrid 2001, 87. B. Pelegrín habla también del amoralismo general del *Oráculo*, en *Baltasar Gracián. Oráculo manual y arte de prudencia*, Guara, Zaragoza 1983, pág. 61.

[21] SCHILLER, J. C. F., *Escritos sobre Estética.* Carta XV, Tecnos, Madrid 1991, pág. 154.

la experiencia de la apertura, dinamiza el psiquismo, es incesante producción de formas insólitas y, en consecuencia, indica un margen libre, un tramo disponible. El juego es despliegue de inteligencia y de libertad; es el símbolo más eminente de la libertad. Si el hombre se entiende como libre y sabe utilizar su libertad, su actividad es un juego. *«Sólo juega el hombre cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y sólo es plenamente hombre cuando juega. Esta afirmación que puede parecer paradójica servirá de cimiento al difícil arte de la vida»* [22].

El juego no conoce antónimo alguno: ni la seriedad ni el trabajo lo son. No existe identidad entre el juego y la broma. El juego es liviano, hay en él un elemento de ligereza, de no seriedad, que lo asemeja a la broma; pero hallamos siempre en el juego una buena dosis de seriedad, de compromiso que la broma no posee. «Juego y seriedad están entretejidos en lo más profundo. Cada uno repercute en el otro. La capacidad de jugar es un ejercicio de la más alta seriedad» [23]. Bromear con seriedad es el arte supremo de la vida. Hay que entregarse a las cosas sin despreciarlas y ser libres y desprendidos porque las cosas no deben tomarse demasiado en serio (O 79). Saber que nada vale la pena y que, no obstante, todo es serio, resume el principio de la ironía y del humor. El juego y la seriedad se entrelazan sin cesar; si se suprime el elemento lúdico

[22] SCHILLER, J. C. F., *op. cit.*, 155.

[23] GADAMER, H. G., *Estética y hermenéutica*, Tecnos, Madrid 1996, 136. Platón en *Las Leyes* habla del «juego como de la cosa seria por excelencia. El camino recto es vivir jugando a juegos tales como son los sacrificios, los cantos, las danzas, que nos harán capaces tanto de conseguir el favor de los dioses como de rechazar los ataques de nuestros enemigos y de vencerlos en el combate», *Las Leyes* 802c/803d, *Obras completas*, Aguilar, Madrid 1969, 1398. Genial el comentario de Ortega a estas ideas en *¿Qué es filosofía?, Rev. de Occidente* en ed. Alianza, Madrid 1980, 99-100.

la vida se vuelve una tragedia y si se suprime la seriedad se convierte en un pasatiempo irrisorio. «El único juego verdaderamente lúdico es el juego con lo serio, pues un juego que se limitase a jugar y no imitase de algún modo a la seriedad batiría todos los records del aburrimiento, sería más aburrido que lo serio» [24]. No estar siempre de burlas. Su rato ha de tener lo jovial, todos los demás, lo serio (O 76).

En el hecho de jugar el juego es llevado hasta sus límites. El juego es mucho más que el juego; una profunda e incoercible atracción arrastra al jugador. El juego remite a la seriedad del juego mismo; sólo cumple su objetivo cuando el jugador se entrega del todo a él. En este sentido el juego es siempre un riesgo para el jugador: la apuesta rebasa infinitamente las reglas. Lo imprevisible atrae y trastorna: todo a la vez parece posible. La fascinación que ejerce el juego sobre el jugador estriba precisamente en este riesgo. Se disfruta de una libertad de decisión que no carece de peligros y que se va estrechando inapelablemente. Todo jugar es un ser jugado. La atracción del juego consiste en que se hace dueño de los jugadores [25]. Es el juego el que enreda al jugador y le mantiene en él. La vida humana es el gran juego que no se puede observar desde una óptica meramente contemplativa. Hay que llevar el juego del existir hasta las últimas consecuencias. Cada actor es el agente incluido en el misterio de su propio destino. Gracián nos enseña unas reglas para jugar el juego de la vida y salir ganando.

[24] JANKÉLÉVITCH, V., *La aventura, el aburrimiento, lo serio*, pág. 16.

[25] DOSTOIEVSKY, F., en su novela *El jugador*, describe maravillosamente la fuerza esclavizadora del juego. En una serie de personajes el autor nos describe una especie de infierno al que los mismos personajes se condenan voluntariamente, del que se resisten a salir y del que salen sólo al ser expulsados para sentir el resto de sus vidas la nostalgia de aquellos momentos supremos de emoción y riesgo. Dostoievsky arrastra al lector con cierto sentimiento de placer masoquista hasta las zonas más turbias y profundas del ser humano.

He escogido la dimensión lúdica del *Oráculo* sabiendo que el discurso lúdico no cubre la totalidad de la experiencia del hombre universal (O 93); afecta sólo a una zona parcial de nuestro ser. Otras aproximaciones son necesarias. La verdad sinfónica de la vida sólo puede ser interpretada por instrumentos de varias cuerdas. Las diferentes expresiones del pensar son tangentes, remiten unas a otras en un juego inacabable de afinidades; sería interesante explorar las múltiples articulaciones que existen entre las distintas tácticas racionales y explicitar esos nexos de solidaridad.

Del tejido sutil de la experiencia lúdica que nos muestra el *Oráculo* podemos extraer estos tres hilos que se entrecruzan sin cesar: actitudes lúdicas, distintas formas de juego y unas reglas para jugar. Otro tema preliminar, delicado e importante, fundido con los citados y englobándolos, es el lenguaje. Gracián, mago de la palabra, juega el apasionante juego del lenguaje, empleando las palabras en un juego sin fronteras [26]. Las palabras, instrumentos del pensamiento, inspiran la reflexión [27]. Los vocablos lúdicos irrumpen en el discurso para expresar mejor

[26] Las palabras son hidras vocales, en constantes metamorfosis: morfemas, sufijos, lexemas, prefijos, los juegos con vocales y consonantes pueden sorprender en cualquier momento bien por medio de equívocos o paronomasias, bien por la creación de vocablos nuevos. Alusiones, retorsiones, retruécanos, transposiciones, equívocos, paronomasias, son máscaras del lenguaje que Gracián asume para poder expresar el espesor de la experiencia plural. Para que el estilo sea perfecto «hase de procurar que las proposiciones lo hermoseen, los reparos lo aviven, los misterios le hagan preñado, las ponderaciones profundo, los encarecimientos salido, las alusiones disimulado, los empeños picante, las transmutaciones sutil, las ironías le den sal, las crisis le den hiel, las paronomasias donaire, las sentencias gravedad, las semejanzas lo fecunden y las paridades lo realcen» (A II, LX, 230).

[27] «Las palabras ya no son concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, sino lanzadas como proyecciones, explosiones, vibraciones, maquinarias, sabores; la escritura convierte al saber en una fiesta»,

las sutilezas del pensamiento; apuntan lo que no pueden decir otros términos rígidos que detienen y paralizan el pensamiento en vez de favorecer su desarrollo. En el *Oráculo* el lenguaje lúdico es mucho más denso que cualquier otro tipo de lenguaje, destaca y brilla sobre los demás. Rumiando las hojas del *Oráculo* el lector se siente envuelto por una red de sugerencias semánticas de fuerte sabor lúdico. Sería necesario un análisis más meticuloso de cada lexema para comprender mejor las tareas de las palabras. Sin poder profundizar en esas precisiones semánticas me limitaré a indicar el esplendor y hasta el lujo del vocabulario lúdico; denota la seducción que el juego ejercía sobre Gracián. Auscultemos esas palabras caseras y brillantes, y no nos será difícil medir la tonalidad de las preferencias gracianas. He aquí el sugestivo repertorio de términos lúdicos del *Oráculo*: acertar, acechar, adelantar, adivinar, advertencia, afectar, amagar, apodo, ardid, armas, artes, artificios, astucia, atención, azar, barajar, bocadear, brújula, brujulear, cartas, cautela, cauto, cazar, cebar, chiste, cifrar, circunstancias, combatir, comedia, competir, contingencias, contraardid, contracifra, contratreta, dar en el blanco, desaciertos, desatino, descartar, descifrar, descubrir, descuidos, desenredarse, deslumbrar, desmentir, despeñarse, despistar, destino, destreza, desvío, dificultar, disimular, donaire, echar puntas, empeñarse, encartarse, encubrir, engañar, enredo, envidar, esconder, espera, espía, estar a la mira, estratagema, fingir, fortuna, fruición, ganador, ganar, ganzúa, garabato, gozar, guerra, hallar salida, impugna-

R. BARTHES, *El placer del texto*, Siglo XXI, Madrid 1989, pág. 126. Gracián, «como escritor barroco, intenta un lenguaje opaco en el que la relación semántica entre los objetos y las palabras no se muestre a primera vista, en el que lo literario sea realmente un segundo sistema de significación, traspasada la frontera de la lengua y donde el discurso sea todo lo contrario de una expresión referencial», Alonso, S., *Tensión semántica (Lenguaje y estilo de Gracián)*, IFC, Zaragoza 1981, pág. 13.

ción, ingenio, intentar de falso, jaras, jugar, laberinto, lance, llave, malilla, maña, mañoso, milicia, negocio, observación, ocasión, ocio, ocultar, pelear, perder, pieza, premio, prevenir, prontitud, recatarse, refleja, reflejos, rendirse, reñir, reparo, retirada, riesgo, sagacidad, segunda intención, simulación, suerte, suspensión, tahúr, tantear, tentativa, treta, variar de tenor, varillas, vencer, victoria. Son larvas de ideas que buscarán su liberación a lo largo de la obra.

Las palabras se anudan, terminan por sostenerse unas a otras, buscan nuevas compañías; forman constelaciones en cuyo marco se desarrolla la actividad lúdica. El juego no es una noción sino una actividad; este dinamismo es sugerido mejor por las parejas de términos que implican una oposición, una relación dialéctica, siempre fecunda, entre los dos; las parejas tienen poder de engendrar: genio e ingenio (O 2), saber y valor (O 4), fortuna y fama (O 10), naturaleza y arte, materia y obra (O 12), la realidad y el modo (O 14), aplicación y minerva (O 18), hombre juicioso y notante (O 49), diligente y inteligente (O 53), cultura y aliño (O 87), jibia y lince (O 98), realidad y apariencia (O 99), hacer y hacer parecer (O 130), serpiente y paloma (O 243), lo humano y lo divino (O 251). Hay que devolver la vitalidad a esas oposiciones.

Del bestiario graciano, tan abundante, encontramos en el *Oráculo* los animales que simbolizan la astucia: la vulpeja (O 220), la serpiente (O 243), el lince (O 298), los camaleones (O 295), el león (O 220).

Vienen por fin los personajes míticos, que nos dan lecciones inteligentes de adaptación, astucia y vigilancia: Proteo (O 77), Ulises (O 256), Jano y Argos (O 222).

Actitudes lúdicas

Con los significantes del juego Gracián esboza un talante lúdico, necesario para descubrir y vivir la dimensión lúdica de

la realidad y de la propia existencia. Ese modo de ser, ese *ethos*, se va adquiriendo en el transcurso de la vida, es el haber que el espíritu cobra en su comercio íntimo con los demás, con las cosas y consigo mismo. El talante lúdico reposa sobre unos hábitos o actitudes que son las fuerzas interiores que lo producen.

El hombre, creado indefinido por la naturaleza, puede conseguir por ejercicio y cultura del gusto y del entendimiento toda perfección (O 93). El hombre universal es producto de una combinatoria muy fina de elementos psicológicos, sociológicos e históricos que regulan el juego de la vida. Estas son las sutilezas psicológicas, destrezas o artimañas, desde un punto de vista lúdico, que coinciden, en parte, con los primores del héroe o los realces del discreto y que conforman al hombre en su punto. (O 6).

La ironía: La ironía es una actitud vital y una forma de conocimiento; como forma de conocer consiste en expresarse de una cierta manera: se piensa una cosa y se dice otra, encubre para mostrar; lo que piensa no es lo que dice sino lo que insinúa, sutileza en cifra, que para entenderla es menester noticia trascendente y un ingenio que platique a veces en adivino (A II, XLIX). La ironía juega: habla con seriedad de las cosas pequeñas y bromea con las grandes.

El hombre irónico lee entre líneas lo que se da a entender a medias palabras [28]. El juego irónico del saber es caprichoso, retorcido. Simulaciones, insinuaciones, reticencias, evasiones, silencios, alusiones, sugerencias, paradojas, son caras de la ironía polimorfa.

La ironía graciana es «intelectual» [29]. Representa el freno de la razón ante las tendencias absolutistas del concepto; por

[28] JANKÉLÉVITCH, V., *La ironía*, Taurus, Madrid 1983, pág. 59.

[29] FERRATER MORA, J., «Ironía», *Diccionario de Filosofía*, Alianza, Madrid 1986, 1761.

la intención irónica el concepto queda poroso, incompleto y disponible para seguir siendo pensado. Expresiones de la ironía son el relativismo, el roce, el conformismo aparente, el rodeo, el disimulo, y el silencio, estratagemas hábiles y necesarios para sobrevivir. El espíritu irónico es alérgico a lo absoluto, se protege del frenesí de los extremos (O 80). No hay mayor despropósito que tomarlo todo a propósito (O 192). Intenta tomar la parte menos hiriente de las cosas (O 224). Es previsor (O 113 y 134). Sin ser vulgar (O 28, 43) sabe usar de la necedad (O 240). Sentir con los menos y hablar con los más (O 43); antes loco con todos que cuerdo a solas (O 133). Corriente, pero no indecente (O 275).

La ironía es necesaria porque la conciencia es zigzagueante, laberíntica, llena de pliegues. No se comprendería el *Oráculo* si no se admitiese una dualidad constante del ser humano. El hombre es dual, compuesto de un exterior, social, fáctico, falso, y de un interior personal, auténtico. La dialéctica subyacente del *Oráculo* responde a la dialéctica de la superficie y la profundidad. Muchos aforismos se comprenden solamente desde un *saber gay* que elige, en expresión nietzscheana, la superficialidad por profundo. Permanecer en la superficie de las cosas, aceptar directa y francamente la realidad, es aceptar el enigma y la incertidumbre y renunciar a la tendencia natural de buscar tras las apariencias de las cosas una esencia que lo explique todo de modo definitivo. A la pretensión de desvelarlo todo la superficialidad opone la acogida libre y gozosa de todas las riquezas del mundo tal como aparecen espontáneamente a la mirada. La mirada superficial es una mirada irónica que se detiene en la superficie de las cosas para sentirlas y gozar de su corteza antes que desvelarlas a cualquier precio. Excavando en el pozo del propio ser el hombre puede encontrar sorpresas mortales. El espíritu irónico es ligero, ágil, que, sin apretar, lo prueba todo sin detenerse en ninguna cosa. Pasa rozando, sin apurar el bien ni el mal. Es tahúr de los gustos el modillo (O 14). A la moderación en todo redujo la sabidu-

ría toda un sabio. El sumo derecho se hace tuerto y la naranja que mucho se estruja llega a dar lo amargo; aun en la fruición nunca se ha de llegar a los extremos. El mismo ingenio se agota si se apura, y sacará sangre por leche el que esquilmare a lo tirano (O 82). Arte de dejar estar (O 138). Con un donaire se puede salir del más intrincado laberinto (O 73); el discreto se permite algún venial desliz (83); el desliz superficial es acción a distancia, asegura el dominio sobre la materia sin que el individuo necesite hundirse y quedar pegado a esa materia para domarla; deslizar es lo contrario de arraigarse.

Esta superficialidad buscada, conquistada, doble (O 240), remedio a los sinsabores de la profundidad, es el resultado de un aprendizaje. Atestigua una relación compleja, valiente y ambivalente con el mundo; es como si de modo permanente oscilara entre dos exigencias, entre dos postulados opuestos: uno hacia la explicación del mundo; otro, hacia el rechazo de esa explicación; y como si de esa contradicción sacase ella su calidad y su belleza. Distinta es la superficialidad vulgar, inmediata, sencilla, que, sin mirar por dentro (O 146), se queda con la corteza sin discernir entre realidades y apariencias.

La traducción moral de la dialéctica superficialidad-profundidad adopta la forma de la ocultación-ostentación (O 277). La apariencia, arma de doble filo, revela y, en el mismo movimiento, oculta al que recurre a ella; funciona sacando a escena toda la dialéctica sutil de verdad y de mentira. La verdad no sólo es inconcebible sin su velo, sino que no podemos acercarnos a ella y captarla más que por su velo. Gracián la ve como una doncella tan vergonzosa cuanto hermosa y por eso anda siempre atapada (D VIII). Es como si la verdad se dejase ver por el velo que la cubre. El artista no se decidiría jamás a rasgarlo.

Gracián, pensador jánico, es seducido por las apariencias y critica las apariencias. Denuncia la superficialidad del vulgo que se queda en las apariencias sin más y alaba la sensibilidad de quienes logran captar las apariencias como revelación

de la realidad (O 99). La buena exterioridad es la mejor recomendación de la perfección interior (O 130). Valer y saberlo mostrar es valer dos veces (O 130). Saber vender sus cosas (O 150). Es éste uno de los puntos comunes a todos los moralistas, a la vez desdeñadores de la hipocresía social y tolerantes con ella.

La *máscara* recurre constantemente en una reflexión dialéctica entre el ser y la apariencia. La escisión entre el ser y el parecer abre la posibilidad de la trampa y la impostura. El problema de la máscara es el problema de la relación entre el ser y la apariencia. La apariencia es lo que se ofrece a la mirada de los demás. La máscara realiza de una vez por todas la disimulación. La voluntad de disimulación revela un verdadero instinto humano, la aspiración a ser alguien que no se es. Cuando uno no puede vestirse la piel del león, vístase la de la vulpeja (O 220). El hombre se obliga al juego de una doblura y camuflaje lujoso. El enmascarado termina por creer que los demás toman su máscara por un rostro; la reforma al mismo tiempo que la forma; la reforma para que sea verdaderamente su máscara.

En el *Oráculo* encontramos una fenomenología de la disimulación. El más plático saber consiste en disimular (O 98); gran parte del regir es el disimular; hase de dar de pasada a las más de las cosas entre familiares, entre amigos y más entre enemigos (O 88). La galantería disimula los propios méritos (O 131). A veces hay que disimular la propia cortedad (O 270). Disimular el disimulo: auméntase la simulación al ver alcanzado su artificio, y pretende engañar con la misma verdad; muda de juego por mudar de treta, y hace artificio del no artificio, fundando su astucia en la mayor candidez (O 13). Como no se puede vivir sin artificio encúbralo con otro mayor (O 219); toda arte se ha de encubrir que es sospechosa, y más la de cautela, que es odiosa. Úsase mucho el engaño, multiplíquese el recelo, sin darse a conocer (O 45).

En el *Oráculo* abundan las máscaras. Las máscaras son caretas en las que lo humano se esconde. Gracián goza creando máscaras y arrancando máscaras. Gran sutileza del vivir es saber hacerse a todos, haciendo política transformación (O 77). Gracián hace un análisis espectral de la voluntad de enmascararse: la intimidad, para salvarse, debe permanecer camuflada. Por eso llevar sus cosas con suspensión (O 3) sin dejar a nadie sondarle el fondo (O 94, 253). No abrir portillos del ánimo (O 98, 277, 260), sellar los afectos (O 126). Hay que ocultar el propio caudal (O 13), desmentir la belleza con el desaliño (O 7) y también encubrir los propios defectos (O 128). El mayor desdoro de un hombre es dar muestras de que es hombre (O 289). Contra la ganzúa de los ánimos no hay mejor contratreta que el dejar por dentro la llave del recato (O 279). A linces del discurso, jibias de interioridad (O 98).

Los modos de ser que propone son máscaras virtuales. Los distintos artificios para gustar, seducir, convencer son formas subalternas de nuestra voluntad de disimular. Cada lector las ajusta, deformándolas a su propia voluntad de poseer una fisionomía. La impasibilidad, tan recomendada en el *Oráculo*, es antes que nada una máscara: como si no tuviera interioridad, no sintiendo emociones por nada, afectar el mayor despego, superior a las circunstancias, ignorando las pasiones, mirando a los hombres y las cosas sin demorarse, como si fuera ajeno a todo. Gracián enseña el arte en el apasionarse (O 155). Hombre inapasionable (O 8). Hombre desafectado (O 123), nunca descomponerse (O 52), saberse atemperar (O 58), no rendirse a un vulgar humor (O 69), no ser desigual (O 71), indiferencia a la variedad de la felicidad (O 211), no ser de primera impresión (O 227), moderarse en el sentir (O 294), nunca obrar apasionado para ver más pues siempre ven más los que miran que los que juegan, porque no se apasionan (O 287).

La disimulación es sistemáticamente una conducta intermedia, una conducta oscilante entre los dos polos de lo oculto y de lo expuesto. No hay hábil disimulación sin ostentación:

el sabio disimulo es el más plausible alarde, porque aquella misma privación pica en lo más vivo a la curiosidad (O 277). El *Oráculo* expone a la luz toda esa dialéctica. La vida humana es un juego de luces y sombras: de ese juego vienen los ecos más finos, los más precisos, de las verdades humanas más profundas que sólo se pueden sugerir. El claroscuro es el color de la vida, «gris como el mar gris y como los interminables días grises. Esta vida en la que casi nada es serio y que, sin embargo, hay que tomar en serio. El gris de la seriedad es la verdad de nuestra condición medianera» [30].

Sólo las apariencias diferencian entre sí a los hombres y esas apariencias son artificiales, el objeto de una creación. Las buenas maneras se refieren fundamentalmente a la vida, verdadera obra de arte, que debe irradicar belleza por todas partes. Un *bel portarse* es la gala del vivir (O 14). La vida tiene entrañas pero también cutis. Con él nos rozamos al encontrarnos con las personas. Basta el roce, la caricia, para aprehender lo más entrañable. Hombre substancial (O 175) es el varón de prendas y majestuosas (O 103, 296). Los modos o prendas con los que el discreto modela su imagen son la galantería (O 88, 131), la alteza de ánimo (O 88, 128), la cortesía (O 70, 118, 272), tener la atractiva (O 274), no hacerse de mal querer (119) señorío en el decir y en el hacer (O 122), el despejo en todo (O 127), apoyadas en valores de discreción —no hay que hacerse notar— y de sencillez. Nunca el discreto se ha de dar por entendido de sus méritos: que el mismo descuido despierta en los otros la atención (O 123). Es menester arte en el ostentar. Consiste a veces más en una elocuencia muda, en un mostrar la perfección al descuido (O 277). No hay mayor atención que no darse por entendido (O 73) que un descuido suele ser tal vez la mayor recomendación de las prendas (O 83).

[30] JANKÉLÉVITCH, V., *La aventura, el aburrimiento, lo serio*, págs. 187-188.

Otras actitudes lúdicas son:

La espera (O 55, 154, 254). *La atención*: en el *Oráculo* hay dispersos varios avisos al varón atento (D VIII): (O 80, 215). *La prevención*: (O 151, 256). *La jovialidad*: (O 79, 209). *La seriedad* (O 76). *La astucia*: (O 13, 144, 220). *La prudencia* (O 222, 254).

Algunos juegos como documento

La capacidad lúdica se despliega en formas diversas. El juego abre un campo ilimitado de combinaciones posibles. Cada forma de juego desempeña una cierta exaltación que dinamiza lo imaginario, y dibuja mejor un perfil epistemológico. A pesar de que los juegos se distinguen unos de otros por su espíritu, ya que ordenan de modo distinto el vaivén del movimiento lúdico en el que consisten, «entre los distintos juegos hay semejanzas y parentescos. Vemos una complicada red de parecidos que se superponen y entrecruzan. Parecidos a gran escala y de detalle. No puedo caracterizar mejor esos parecidos que con la expresión «parecidos de familia»; pues así como se superponen y entrecruzan los distintos parecidos que se dan entre los miembros de una familia hay correlación entre las diversas formas de juegos que no se parecen a primera vista entre sí» [31]. Esas correlaciones sugieren un isomorfismo de las formas lúdicas; isomorfismo que hace pensar que fuera de todo arraigo en una historia o en una cultura surge un campo existencial análogo, más allá de toda cronología o de toda situación en el mundo.

El siglo XVII es el siglo lúdico por excelencia [32]. «En el barroco el elemento lúdico habla un lenguaje especialmente

[31] WITTGENSTEIN, L., *op. cit.*, 87.

[32] Son numerosos los tratados sobre el arte, valor y técnica de los juegos. Vid. González Alcantud, J. A., *Tractatus ludorum. Una antropo-*

claro. En conjunto, el concepto barroco suscita siempre la idea de algo conscientemente exagerado, intencionadamente imponente, reconocidamente irreal. La necesidad que siente el barroco por la exageración sólo es comprensible por el contenido lúdico del impulso creador» [33]. Una práctica de lo imaginario que trastorna toda iconología está en acción a través de la madera, de la piedra, del color o de los sonidos: «El barroco, más que un estilo es un estado de ánimo; más que un estado de ánimo es una práctica de lo imaginario» (D'Ors).

En el *Oráculo* aparecen los juegos de la época. Hay solidaridad entre la sociedad y los juegos que en ella se practican con predilección: «la elección y preeminencia de unos juegos revelan el rostro, el estilo y los valores de cada sociedad» [34]. La España de los Austrias era considerada como el emporio de toda suerte de juegos, del arte de la esgrima, de la equitación, de la caza, de la tauromaquia y sobre todo de los juegos de azar. El juego de naipes era el más extendido de todos. En el Barroco, cultura emblemática y metafórica por excelencia, los dibujos de las cartas habían movido a todo tipo de divagaciones respecto a su sentido.

Gracián habla en el *Oráculo* de la carrera de caballos (O 38, 110, 155, 207, 236), de la tauromaquia (O 83), del circo con fieras (O 74), de la esgrima (O 26), del tiro de ballesta (O 267), del tiro de la diana (O 215), de pescar (O 213), de nadar (265, 285), del ajedrez (O 26). Y sobre todo del juego de cartas, de la caza, y de las máscaras. Todos convergen para delinear una experiencia nueva de la verdad. El varón sabio tenga un punto de negociante, lo que baste para no ser enga-

---

logía del juego, Anthropos, Barcelona 1993. Deleito y Piñuela, J., *El rey se divierte*, Alianza, Madrid 1988;...*también se divierte el pueblo*, Alianza, Madrid 1988.

[33] HUZINGA, J., *Homo ludens*, Alianza, Madrid 1984, pág. 215.

[34] DUVIGNAUD, J., *El juego del juego*, FCE, México 1982, 122.

ñado; sea hombre de lo agible: que, aunque no es lo superior, es lo más preciso del vivir (O 232).

La lucha

Cuando el juego va en serio es finalmente pugna. El hecho agonístico es común a la fiesta y al juego. «El resorte del juego es el deseo de ver reconocida su excelencia en un terreno determinado. La práctica del *agón* supone por ello una atención sostenida, un entrenamiento apropiado, esfuerzos asiduos y la voluntad de vencer. Implica disciplina y perseverancia» [35]. La actitud agonal lúdica está arraigada en lo más hondo del alma y de la convivencia humanas [36]. Para vencer son necesarias la fuerza y la destreza. Las tácticas o estratagemas corresponden a la esfera del juego. El colmo de la habilidad lúdica consiste en saber usar de los enemigos (O 84), en entrar en el juego del adversario, en ponerse en su lugar, adherirse a la causa del enemigo para servir mejor a la propia: Entrar con la ajena para salir con la suya (O 144). Por eso atención al que entra con la ajena por salir con la suya (O 193). Aviso éste de la quinta sutileza (O 144).

El *Oráculo*, como todas las obras gracianas, considera el valor como uno de los ejes del lucimiento y un gran corazón (O 102) como fuente de las energías para luchar y vencer; también es importante la sagacidad o astucia: saber y valor, consejo y fuerzas (O 4). La lucha es doble: hacia dentro y hacia fuera.

Todos los recursos de la lucha encuentran bases análogas en el movimiento de las pasiones. El hombre es un ser «ambivalente, simple y doble a la vez, *simplex-duplex*, pero

[35] CAILLOIS, R., *Los juegos y los hombres*, FCE, México 1986, pág. 45.
[36] HUIZINGA, J., *Homo ludens*, pág. 129.

desgarrado en dos, desmembrado en dos valores incompatibles que tira cada uno hacia su lado» [37]. El hombre debe tener bríos a lo cuerdo (O 54) y un gran buche (O 102) para vivir humanamente su vida pasional y llegar a la excelencia. Todo hombre sabe a tosco sin el artificio, y ha menester pulirse en todo orden de perfección (O 12). Por su esfuerzo el hombre llega a ser rey por méritos (O 103), a la excelencia de primero (O 63), eminente en lo mejor (O 61). Propóngase cada uno en su empleo los primeros, no tanto para seguir cuanto para adelantarse (O 75). La excelencia no es el inesperado relámpago de un estado de gracia, sino la fatigosa adquisición de un ejercicio contra sí mismo. Cómprase la reputación a precio de trabajo (O 18). Lo fácil se ha de emprender como dificultoso y lo dificultoso como fácil (O 204).

La vida del hombre es milicia contra la malicia humana (O 13). Es necesaria la lucha para enfrentarse con el mal, enraizado en una dimensión antropológica donde aparecen la lucha por el reconocimiento y la voluntad de poder; ese deseo de reconocimiento se embrolla rápidamente en un juego de finalidades subalternas: prestigio, ostentación, rivalidad, necesidad de mostrarse, etc.

Las relaciones con los demás se sospechan viciadas de antemano. En un clima de sospecha, de segundas intenciones (O 13), de miedo e inseguridad, cada uno debe adquirir estrategias de defensa para salvaguardar su intimidad. Las voluntades ajenas, con sus intenciones maquiavélicas y turbias, son una fuente inagotable de imprevistos y sorpresas. Saber triunfar de la emulación y malevolencia (O 162). Ir siempre prevenido: ármese de propósitos para vencer (O 256) [38]. Nunca regirse por lo que el enemigo había de hacer (O 180).

[37] JANKÉLÉVITCH, V., *La paradoja de la moral*, pág. 146.

[38] «Los europeos del siglo XVII tuvieron una idea particularmente dramática del período en el cual vivieron, y consiguieron transmitirla a la posteridad: siglo de hierro, *mundus furiosus*, época de tumultos y agi-

El ingenio del hombre que lucha es una razón polémica que inventa estratagemas para poder vencer y ve a los otros como rivales a quienes hay que vencer. Gracián desde su óptica ética insiste en el modo de hacer la guerra: hacer buena guerra. Hase de pelear, no sólo para vencer en el poder, sino en el modo. Vencer a lo ruin no es victoria, sino rendimiento. El hombre de bien nunca se vale de armas vedadas (O 165). El varón de ley nunca se olvida de quién es, por lo que los otros son (O 280). Como son pocos los que hacen buena guerra, nunca competir que el calor de la contrariedad aviva o resucita las infamias muertas (O 114).

La caza

La caza es una forma del adiestramiento guerrero; la caza ofrece un modelo de conocimiento y de acción. El *kairós* lo captamos al vuelo.

En el *Oráculo* son muy frecuentes las alusiones a la caza. El mundo que nos describe Gracián es un mundo plagado de trampas, poblado de hombres ambiguos. El mundo de la duplicidad es el mundo de la vigilancia; hay que estar siempre alerta, siempre vigilantes y siempre despiertos, agazapados en la sombra, silenciosos, rápidos, a la espera del momento oportuno para intervenir. El hombre es cazador o presa.

De la actividad venatoria quiero resaltar lo relacionado con el conocimiento. La inteligencia del cazador es fértil en

---

taciones, opresiones e intrigas, en la cual los hombres, convertidos en lobos, se devoran entre sí; edad de desorden, de destrucción, de derrumbamientos de la jerarquía, de veleitarismo; época de grandes tensiones, en suma, a menudo consideradas simplemente negativas en vez de como etapas necesarias para alcanzar un superior equilibrio social y político y una más profunda y global capacidad creativa»,Villari, R., *El hombre barroco*, Alianza, Madrid 1993, pág. 13.

ardides y estratagemas. La caza es una actividad azarosa, misteriosa, llena de sorpresas inesperadas y de acontecimientos imprevisibles. Nos introduce en un mundo de trampas, un mundo en el que reinan la astucia y la celada. En la caza las relaciones de fuerza aparecen falseadas por la intervención de la astucia. La caza es una actividad supeditada a las huellas; es el mundo de los rastros y de los olores, de la persecución y de la captura. Señales, huellas, olores, son las fuentes primarias de la información. Las huellas son marcas ocasionales dejadas accidentalmente, huellas imprecisas e imprevistas. Todo el procedimiento de la caza se sustenta en meras señales. Se conjetura o pronostica a partir de una señal cualquiera. Adivinar, sospechar, predecir, suponer, son formas de conocimiento que pone en juego el cazador. El pensamiento del cazador se rige por una especie de proceso adivinatorio. La función de las huellas consiste en poner en marcha la máquina adivinatoria y, una vez, puesta en marcha, todo es señal y presagio para el cazador. En una situación de conjetura las señales no pueden tener una referencia concreta única. La multirreferencia de las señales es típica de la adivinación. Las señales se pueden interpretar de mil maneras, pueden significar cosas muy diversas. Hay que descifrar esas señales. Cada uno debe realizar su interpretación de manera instantánea y en cada circunstancia concreta. Cada interpretación sólo se corresponde con un momento y una situación. El buen cazador es, ante todo, un buen adivino. La pieza se localiza a base de andar y conjeturar con signos inciertos y efímeros. Exploración y búsqueda son los contextos primeros de la caza.

Los rasgos esenciales o las cualidades más importantes del cazador son la agilidad, la rapidez, el arte de ver sin ser visto, esperar, permanecer a la escucha, mantenerse alerta, vigilar, adaptarse a las situaciones imprevistas. Estas cualidades se adquieren y se perfeccionan con la experiencia. Todas son modos de la astucia polimorfa. Maestros de sutilezas los cazadores han de dar pruebas de una doblez sin rival; multipli-

carán los estratagemas, inventarán mil ardides para sortear la astucia de los animales.

En la caza el hombre juega con el factor tiempo. A la espera del momento cumbre mira hacia un lado y otro, los oídos atentos. El verdadero tiempo de la caza es el instante todopoderoso, que no admite duración alguna y en este sentido es intemporal. En el instante fugaz e irrepetible se encuentra el cazador con su pieza. El momento cumbre de la caza es coger con la mano la pieza.

Lo difícil y noble sólo puede ser alcanzado con un método venatorio y guerrero. La ocasionalidad (O 189, 266, 288, 230), la circunstancialidad (O 66, 107, 139, 185) y la puntualidad son modos de conocer del ingenio, finitamente infinito (A II, L). El discreto graciano debe ser hombre de espera (O 55) y tener buenos repentes (O 56); es prevenido que piensa toda la vida para acertar el rumbo (O 151); diligente y inteligente, corre a espacio (O 53); coge al descuido las perfecciones para el riguroso examen (O 264); se asegura el tiro en lo inadvertido (O 215) y desmiente el tiro para que no se advierta la dificultad del conceder (144); varía de tenor para deslumbrar la atención pues es fácil matar al ave con vuelo seguido, no así la que le tuerce (O 17); Saber hacer la tentativa (O 291) es una acción de las más sutiles de la vida tantea el terreno: usando de las varillas (O 37, 145, 179), echando al aire algunas cosas (O 164), va echando puntas para dar en el blanco (O 215); usa del retén (O 170, 212), no gasta el favor (O 171), como el buen cetrero no echa más cebo que el necesario (O 58); nunca expone el crédito a prueba de una sola vez (O 185); entretiene la expectación, cebándola siempre (O 95), sirve de cebo la concebida utilidad para coger una voluntad (O 144); la privación ajena es el más eficaz torcedor (O 189); contradecir es el único torcedor que hace saltar los afectos...un desprecio sagaz de la misteriosa palabra del otro, da caza a los secretos más profundos; y valos con suavidad bocadeando, hasta traerlos a la lengua, y a que den en las redes del artifi-

cioso engaño (O 213); intenta matar la caza, y no se limita a levantarla (O 242); es destreza asestar algo más alto para ajustar el tiro, pero no tanto que sea desatino (O 194); cazar las aves con luz es el verdadero encandilar (O 166).

Juego de cartas

Gracián conoce el juego de cartas; debió ser buen jugador por el dominio del argot (O 26) y de las reglas del juego; extrae de estas reglas algunos elementos válidos para jugar, ganando, el juego de la vida.

Cada cual juega con las cartas que tiene: conocerse y aplicarse (O 18), concebir de sí y de sus cosas cuerdamente (O 194), conocer su realce rey (O 34), su estrella (O 196) y también las piezas que le faltan (O 238), los defectos, por más autorizados que estén (O 186), los defectos dulces (O 161), el defecto rey (O 225). Conozca las fuerzas de su cordura y sutileza para el emprender, tantee la irascible para el empeñarse (O 89). Conocer también el día aciago, que los hay; nada saldrá bien; y aunque se varíe el juego, pero no la mala suerte (O 139).

Del juego de cartas se aprende a no ser malilla (O 85), un comodín, necesario para el juego, pero en sí mismo privado de sentido propio; su lugar varía según los movimientos de los golpes tácticos del juego. El discreto ha de saber negar (O 70) y saber abstraer: no ha de ser tan de todos que no sea de sí mismo (O 33). El discreto no será todo ajeno (O 252, 284). No se dejará obligar del todo ni de todos: que sería ser esclavo y común (O 286).

Llevar las cosas con suspensión: el jugar a juego descubierto ni es de utilidad, ni de gusto (O 3). Escaseces de apariencia se premian con logros de estimación (O 85). La retentiva es el sello de la capacidad. Pecho sin secreto es carta abierta; el vencerse en esto es el verdadero triunfar (O 179).

Lleva riesgo de perder el que juega a juego descubierto (O 98). Gran destreza no descubrir toda la perfección una vez, sino por brújula[39] irla pintando, y siempre adelantando (O 277).

Adelantarse a los demás: gran ventaja jugar de mano, que gana en igualdad (O 63). Es dificultoso llenar un gran vacío; aun la igualdad no bastará porque está en posesión de primero (O 153).

La mejor treta del juego es saberse descartar: más importa la menor carta del triunfo que corre, que la mayor del que pasó. Por eso conocer los afortunados para la elección, y los desdichados para la fuga (O 31). No embarazarse con necios; es más el que, conocidos, no los descarta (O 197).

El sagaz atienda al barajar de la suerte: nunca por la compasión del infeliz se ha de incurrir en la desgracia del afortunado (O 163). Baraja como y cuando quiere la suerte (O 196). Las cartas están marcadas por la fortuna antes incluso de salir a la mesa.

Fortuna

En el juego se combinan la lucha, la astucia y la suerte. El juego es el reino de lo imponderable. El devenir de la vida queda expuesto a la casualidad. Se confía en la ocasión, en el dato siempre gratuito, siempre posible, nunca acabado. Intervención compleja y siempre aleatoria de elementos que pueden deformar o al menos comprometer los efectos. La suerte es decisiva desde que se empieza a jugar. En el juego el jugador tiene en cuenta el más ligero indicio que le dirige la suerte;

[39] BRÚXULA: Los jugadores de naypes, que muy de espacio van descubriendo las cartas y por la sola raya antes que pinte el naype discurren la que puede ser, dicen que miran por brúxula y que bruxulean. Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española.*

En 39 aforismos habla Gracián de la fortuna. He aquí los aspectos más interesantes:

1. Todos tienen su oportunidad: lo importante es conocer su estrella. Ninguno tan desvalido que no la tenga y si es desdichado es por no conocerla; conozca su suerte cada uno así como su minerva; que va el perderse o el ganarse; sépala seguir o ayudar, no las trueque (O 196). Tener tanteada la fortuna (O 36). Vulgaridad es no estar contento ninguno con su suerte (O 209); tenga por mejor lo que le concedió la suerte que lo que le ha negado (O 120).

El hombre debe hacer de la necesidad virtud. La libertad es la ironía, la distancia respecto a todo lo que se nos impone, estrecho margen de maniobra de la libertad, la libertad es el juego de la razón para regatear la necesidad ¿Un juego imposible? No tenemos otro. Necesidad de actuar sobre la necesidad. La libertad es la posibilidad de jugar con el querer. El hombre serio, atento a la vez a la necesidad y a la libertad, es capaz de usar los determinismos; al hombre serio algo le susurra al oído: a trabajar. Prueba fortuna y juega su baza. Conciencia modesta y mesurada de las posibilidades y del poder del hombre. Proceda cada uno dentro de los límites de su cuerda suerte (O 103).

2. El proceder de la suerte es anómalo: no se le puede coger el tenor, tan anómalo es su proceder (O 36). Pero hay reglas de ventura; que no toda es acasos para el sabio; puede ser ayudada de la industria; una discreta audacia la lisonjea eficazmente (O 10, 21). El que la observó favorable prosiga con despejo; que suele apasionarse por los osados y, aun como bizarra, por los jóvenes (O 36). Feliz el gusto de quien, entre mil defectos, topará luego con una sola perfección, que se le cayó a la ventura (O 140). Cuando la suerte es adversa lo mejor es desistir. El infeliz retírese (O 36). Aunque varíe el juego pero no la mala suerte; a dos lances convendrá conocerla y retirarse (O 139).

3. La fortuna tiene vez y contingente. Hay que saberla esperar (O 36). La misma fortuna premia el esperar (O 55). Los prudentes tarde o temprano topan con ella (O 31).

4. Van la dicha y la desdicha a donde más hay (O 254). Conocer los afortunados para la elección y los desdichados para la fuga (O 31). Gusta la suerte de jugar una burla (O 264). Y así los necios son venturosos, la suerte de la fea la hermosa la desea. Tiene envidia la fortuna a las personas más importantes (O 190). A los sabios lo que les favorecieron naturaleza y fama les envidió la fortuna (O 171). Suele vengar la suerte la superioridad del cargo en la inferioridad de los méritos (O 182).

5. Saberse dejar ganando con la fortuna: es de tahures de la reputación. Cánsase la fortuna de llevar a uno a cuestas tan a la larga (O 38). Hombre de buen dejo (O 59). Máxima es de cuerdos dejar las cosas antes que los dejen (O 110).

6. Las manos de hierro de la necesidad que agitan el cubilete del azar siguen indefinidamente su juego. Altérnanse las suertes: la fortuna es inconstante (O 10). No ha comenzado a hacer fortuna el otro cuando ya se desvanece (O 249). Ni todo ha de ser felicidad ni todo adversidad: la indiferencia a su variedad es cordura (O 211). Prevenirse de la fortuna próspera para la adversa (O 113).

7. Estómago para grandes bocados de la fortuna (O 102). Gran reparo contra los reveses de la fortuna (O 224). No se rinda a la fortuna que se le acabará de hacerse intolerable (O 167). Hasta la fortuna se deleita a veces en lastimar donde más ha de doler (O 145). Contra la adversa fortuna los amigos son el mejor remedio (O 159). La desdicha a solas se redobla para intolerable (O 258). La gracia de gentes quiere recompensar los disfavores de la fortuna (O 163).

8. En los asuntos más importantes haya elección, no suerte (O 156).

9. Bien filosofado no hay más dicha ni más desdicha, que prudencia o imprudencia (O 21). El discreto de todo sale con vic-

toria, hasta de las estrellas (O 171 o 167) la sindéresis es suerte del cielo y la más deseada por primera y por mejor (O 96).

10. Si se tiene fortuna no afectarla (O 106).

Lógica del juego

La vida es sutil; el saber acerca de ella jamás es ni completo ni final. La *sapientia* o experiencia humana es intransmisible, aunque un poco de ese saber prudente se puede proponer en unas sentencias, o avisos, o reglas hijas de la experiencia secular. El *Oráculo* es «un epítome de aciertos del vivir», de experiencias humanas que se pueden vivir. Los aforismos, como cajitas secretas, ocultan fragmentos del saber experiencial.

La experiencia lúdica es una especie de experiencia errante, irreductible a una explicación mediante categorías estáticas; prevalece lo imaginario sobre lo funcional. Para elucidar las formas de conocer que tienen sus raíces en la libertad del juego se requiere una epistemología que rompa con las prescripciones de una lógica coherente, euclidiana. La lógica lúdica trabaja con conceptos abiertos, ligeros, operativos; conjuga fenómenos lejanos entre sí y discrimina los contiguos; asume una sucesión de discontinuidades, sin duda incoherentes, diseminadas y sin ningún nexo lógico. No se trata de una dialéctica hegeliana de superación que se apoya en la negación sino de una dialéctica integradora que concilia elementos distintos, aparentemente extraños. En Gracián todo es complementario; todo se opone, sin contradecirse; su madurez otoñal le ampara de las posiciones extremas y exclusivistas.

En el juego no hay referencias absolutas de verdad y de justicia sino reglas, tácticas y estrategias del pensamiento y del comportamiento. El juego es una actividad libre reglamentada. Paradójicamente el juego es una actividad inmutablemente estructurada y, sin embargo, infinitamente renovable. Las re-

glas del juego son precisas, irrecusables y arbitrarias: se es libre dentro de los límites de las reglas. Esa libertad del jugador, ese margen concedido a su acción es esencial para el juego y explica en parte el placer que suscita. La conducta humana no está absolutamente delimitada por las reglas. «¿Qué apariencia tiene un juego que está absolutamente delimitado por reglas, cuyas reglas no dejan que se introduzca duda alguna, que le tapen todos los huecos? ¿No podemos imaginarnos una regla que regule la aplicación de la regla? Una regla está ahí como un indicador de caminos. ¿No deja éste ninguna duda abierta sobre el camino que debo tomar? ¿Muestran qué dirección debo ir cuando paso junto a él: si a lo largo de la carretera o de la senda o a campo traviesa?» [40]. La regla no dice cómo debe ser interpretada en un momento determinado. «Cualquier cosa que haga es, según alguna interpretación, compatible con la regla» [41]. Unas reglas morales modeladas desde el juego son abiertas, flexibles, dejan margen a la iniciativa del individuo.

Las reglas del juego configuran una racionalidad abierta a la novedad (O 63, 269, 283). Todo lo nuevo está tocado por una especie de encantamiento mágico. Lo primero, lo original, produce siempre sorpresa. Alcanzar la meta de la vida significa abrirse al descubrimiento de lo nuevo, de lo que todavía no se ha visto; es lo que convierte cualquier recorrido en una aventura. Y la aventura se revela entonces como el *ethos*, el lugar propio del hombre. «El elemento lúdico es la pizca de sal que adereza y resta gravedad a toda aventura» [42].

La cuestión de la libertad se plantea de una manera nueva. En el juego hay elementos no racionales: el riesgo, la astucia, el rápido golpe de vista, la decisión estratégica. Las co-

[40] WITTGENSTEIN, L., *Investigaciones filosóficas*, 105.
[41] WITTGENSTEIN, L., *op. cit.*, 199.
[42] JANKÉLÉVITCH, V., *La aventura, el aburrimiento, lo serio*, 17.

sas de la vida corriente están unidas por vínculos muy distintos de los lógicos. La verdad de la vida, que es «un género literario, faena poética, de fantasía» [43], es un movil ejército de metáforas (Nietzsche). El sentido abierto de la verdad impide todo casuismo moral. He aquí algunas sorprendentes reglas de la ética graciana:

Saber jugar de la verdad: el juego con la verdad es el más delicado. Es indispensable saber jugar de la verdad pues, cuando toca en desengaño es la quintaesencia de lo amargo; con el buen entendedor basta brujulear (O 210). La verdad debe manejarse con infinitas precauciones, valiéndose de toda clase de eufemismos e ingeniosas perífrasis. Se requiere mucho tacto para decir la verdad, debe administrarse como un poderoso elixir que puede resultar mortal. Las grandes verdades sólo pueden abordarse dando un rodeo (A II, LV) porque si las viésemos de frente nos estallaría el corazón; hay que respetar los grados de verdad. Como el hombre de bien no puede dejar de decirla, ahí es menester el artificio. El buen modo se vale aquí de su destreza; con una misma verdad lisonjea a uno y aporrea a otro (O 210). Es preciso una delicadeza de tacto, que se adquiere en la educación del gran mundo, el buen gusto, que es la facultad moral inventada por Gracián. Sin mentir no decir todas las verdades. No todas las verdades se pueden decir: unas porque me importan a mí, otras porque al otro. (O 181) *Saber jugar de la necedad*: El mayor sabio juega tal vez desta pieza, y hay tales ocasiones, que el mejor saber consiste en mostrar no saber. Para ser bienquisto, el único medio: vestirse la piel del más simple de los brutos (O 240). Ironía socrática. *Saber jugar del desprecio*: es treta para alcanzar las cosas, despreciallas: no se hallan comunmente cuando se buscan, y después al descuido se vie-

[43] MOLINUEVO, J. L., Literatura y filosofía en Ortega y Gasset, *Rev. de Occidente*, mayo, 1992, 86.

nen a la mano. Arte de reformar la murmuración, no hacer caso (O 205).

Jugar la pieza del donaire: un grano de donosidad todo lo sazona. Los mayores hombres juegan también la pieza del donaire, que concilia la gracia universal. Hay cosas que se han de tomar de burlas y a veces las que el otro toma más de veras (O 79).

Discurrir al revés: discurrir tal vez a lo singular, y fuera de lo común arguye superioridad de caudal (O 245). A veces se ha de discurrir al revés (O 250). Haga al principio el cuerdo lo que el necio al fin (O 268).

No ser fácil ni en creer, ni en querer. Conócese la madurez en la espera de la credulidad; es muy ordinario el mentir, sea extraordinario el creer (O 154).

Descifrar: el buen entendedor es un adivino, un zahorí, que descubre las verdades que vienen a medio decir (O 25), un descifrador de la más recatada interioridad (O 49). Sepa descifrar un semblante y deletrear al alma en los señales (O 273).

Tener que desear, para no ser felizmente desdichado; los hartazgos de felicidad son mortales (O 200). Dejar con hambre: hase de dejar en los labios aun con el néctar. Es el deseo medida de la estimación. Única regla de agradar: coger el apetito picado con el hambre con que quedó (O 299). Saber entretener la expectación: irla cebando siempre; prometa más lo mucho y la mejor acción sea enviudar de mayores (O 95). En el agradar y en el enseñar se ha de observar aquella gran lición de ir siempre cebando la admiración y adelantando la perfección (O 212). *Jugar al margen de las reglas*: es arte ir contra el arte cuando no se puede de otro modo conseguir la dicha del salir bien (O 66). Ni es la peor regla del vivir el dejar estar (O 121, 138). Otra regla del vivir es saber olvidar (O 126)

El *Oráculo*, como toda la obra graciana, es una filosofía divergente, escrita en los márgenes de la filosofía; prosigue, tanteando, caminos sinuosos y penosos para captar lo transi-

torio, lo fugitivo y contingente. Las obras de Gracián son merodeos por una dimensión del pensamiento que carece de contornos precisos, rastros de un tránsito permanente por regiones que siempre recuerdan a un espacio de frontera; no podemos afirmar en qué momento un modo de pensar se esfuma en el otro.

La vida es el primer juego y el más importante; los otros no son más que imágenes y formas que nos introducen en él. El hombre, animal irónico, cuyo ser consiste en no ser suficientemente, es un *homo ludens* que juega a ser hombre, convirtiendo su grave existencia en un juguete. La vida imaginada por Gracián en el *Oráculo* es más intensa y más verdadera que la vida real. El juego es su símbolo más alto y sutil. El saber para jugarla es el más apasionante; ante él sólo podemos ilusionarnos. Los artistas, divirtiéndonos, pueden enseñarnos ese saber. La lectura del *Oráculo* provoca un sentimiento de libertad jubilosa; leyéndolo parece como que te apoyas sobre la punta de los pies y en virtud de una alegría interior te ves obligado a bailar. El *Oráculo* es uno de los «libros que enseñan a bailar» [44].

[44] NIETZSCHE, F., *Humano, demasiado humano*, 206, edaf, Madrid 1980, 148.

SOBRE EL ORÁCULO MANUAL DE LA RAZÓN DE ESTADO [1]

ELENA CANTARINO

De la naturaleza de la razón de estado

> *«Conocieron el* Galateo *y otros sus semejantes, y pareciéndoles no era este su lugar, ella porfió que sí, pues pertenecían a la política de cada uno, a la razón especial de ser personas.» (C, II, iv)*[2].

Entre las obras de política que se encuentran en «El museo del Discreto» (las de Platón, Aristóteles, Maquiavelo,

[1] En otros trabajos he mostrado que Gracián tuvo acceso a muchas obras sobre la razón de Estado, que conocía su contenido, su repercusión y su finalidad, y que no sólo personificó en Fernando el Católico la «buena razón de Estado», sino que estas concepciones influyeron en su obra de tal forma que sus primeros tratados pueden ser interpretados como *la razón de Estado llevada a la esfera individual (De la razón de Estado a la razón de estado del individuo. Tratados político-morales de Baltasar Gracián (1637-1647),* Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de València, 1996); en esta ocasión propongo una lectura del *Oráculo manual y arte de prudencia* que no puede hacerse, como es obvio, sin considerar los otros tratados gracianos.

[2] Cito las obras de Gracián por la edición de Arturo del Hoyo (*Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1960), salvo *El Criticón* que lo hago por mi propia edición (*El Criticón*, Madrid, Espasa Calpe, 1998).

Bodino, Botero y otras)[3], Gracián coloca unas que llamaron la atención de quienes las encuentran en medio de *Repúblicas del mundo* y aforismos de Tácito. El porqué se hallan junto a ellas se da a conocer en la misma frase: su naturaleza es también política aunque se trate de la «política de cada uno», de «la razón especial de ser personas».

Diversos editores de *El Criticón* han reconocido en esta alusión a *El Galateo español* de Lucas Gracián Dantisco; así lo hizieron, por ejemplo, Romera-Navarro[4] y A. del Hoyo[5] La obra de Gracián Dantisco cuyo título completo era *El Galateo Español. De lo que se deve hazer y guardar en la común conversación para salir bien quisto y amado de las gentes*, publicada en 1582, no era una obra original sino más bien una refundición o adaptación que traducía la obra de Giovanni della Casa, *Galateo, overo de costumi* (1558), al tiempo que añadía —según el propio autor— «otros cuentos y cosas que yo he visto y oydo»[6]. Pero Gracián alude a «otros» —tratados u obras— «sus semejantes» entre los que, tal vez, podríamos encontrar *Il Cortegiano* (1528) de Baltasar de

[3] Un análisis de las obras de política que Gracián incluye en esta crisi de *El Criticón*, lo ofrecí en el trabajo titulado «Las políticas en el museo del discreto», incluido en la obra colectiva *Sobre agudeza y conceptos de Baltasar Gracián*, Calatayud, UNED, 1999, págs. 9-21.

[4] Cf. M. Romera-Navarro, *El Criticón*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1939, pág. 164.

[5] Cf. A. Del Hoyo, *El Criticón* incluido en *Obras completas*, *o.c.*, pág. 724.

[6] En la biblioteca del famoso mecenas Vincencio Juan de Lastanosa se encontraba un ejemplar de la obra de Gracián Dantisco, en una edición fechada en 1621 y publicada en Barcelona, según los datos que aparecen en el catálogo publicado por Selig bajo el número 638 (cf. K.-L. Selig, *The Library of Vincencio Juan de Lastanosa, patron of Gracián*, Genève, Droz, 1960).

Castiglione [7] o, *El Cortesano* (1534) como la tradujo Juan Boscán [8]; también otros como *El Estudioso Cortesano* (1573)

[7] Recuérdese que en la advertencia al lector de su primera obra, nuestro autor afirma bosquejar su «varón máximo» copiando primores de grandes maestros entre los que nombra al Conde —referencia en la que la crítica siempre ha reconocido al conde Baltasar de Castiglione—, pues éste —señala Gracián— lo formó cortesano. Esta mención y otras consideraciones han hecho que algunos intérpretes hayan observado entre las dos obras, *Il libro del cortegiano* y *El Héroe*, «un inconfundible elemento de continuidad», de forma que la obra del jesuita «sirvió de epítome y suplemento» de la anterior (cf. M. Morreale, «Castiglione y *El Héroe*: Gracián y Despejo», en *Homenaje a Gracián*, Zaragoza, IFC, 1958, pág. 137). Esta autora ofrecía, en un breve trabajo, unas sugerencias filológicas y semánticas comparativas en torno al uso de términos como «gracia» y «despejo» en ambas obras, y afirmaba que los consejos del Conde se llevarían por Gracián a «extremo de artificio» (*ídem*, pág. 142).

Otros intérpretes consideran que las obras tempranas del autor conceptista «continúan la misma tradición literaria» que la del autor renacentista y que la obra de éste no sólo representa para aquél «la fuente de ejemplos particulares de comportamiento, sino también los modelos para establecer el modo de utilizar ejemplos en general» (cf. M. Hinz, «Castiglione und Gracián. Bemerkungen zur Strategie höfischer Sprache», en *El Mundo de Gracián*, Berlín, Colloquium Verlag, 1991, pág. 147). En este trabajo se realiza un estudio comparativo entre las «reglas» de la conversación de Castiglione y los artificios y agudezas de Gracián que se aplican en una situación concreta de conversación, todo ello desde la perspectiva de la estrategia del lenguaje cortesano. Por otra parte existe también un artículo que vincula *El Cortesano* y *El Discreto* con *El Caballero* de Suárez de Figueroa (cf. E. Panizza, «*El Caballero* de Suárez de Figueroa entre *Il Cortegiano* y *El Discreto*», en *Criticón*, 39 (1987), págs. 5-62).

[8] El tratado de Castiglione se encontraba en la biblioteca de Lastanosa en la traducción realizada por Boscán, en una edición publicada, en Salamanca, en 1540 (núm. 131). Como es sabido, la obra está dividida en cuatro libros; los dos primeros dedicados a trazar los rasgos del perfecto cortesano, el tercero gira en torno a la figura ideal de dama de la corte, y el cuarto libro ofrece, en sus primeros capítulos, unas di-

de Lorenzo Palmireno [9]; y por qué no, las obras del jesuita como *El Héroe* [10] o *El Discreto* [11], pues no olvidemos que unas líneas antes parece haber aludido a su propio tratado *El Político* que se encontraba también entre las obras del Museo [12].

---

rectrices políticas sobre la conducta del cortesano para con su príncipe, sobre las virtudes y el tipo de gobierno (monarquía o república). Afirma Granada que «en buena medida, los tópicos son los mismos abordados por Maquiavelo en su *Príncipe*, pero frente al realismo político maquiaveliano, frente a la aguda y dolorosa conciencia maquiaveliana de la escisión entre política y moral, Castiglione sigue los tópicos de la vieja tradición de preceptos abstractos basados en la moral cristiana» (cf. M. A. Granada, «Prólogo» a la traducción de Boscán, *El cortesano*, Barcelona, Orbis, 1985, pág. 12).

9 El humanista Lorenzo Palmireno (1514-1580) publicó la obra en Valencia y también otra con el título *El estudioso de la aldea* (1568), ambas fueron consideradas por el jesuita, al hablar de «las observaciones sublimes y de las máximas prudenciales» en su *Agudeza*, dignas de hallarse en «la librería del varón discreto» (*A*, XLIII); y, en efecto, se hallaban en la biblioteca del mecenas de Gracián, un ejemplar de *El estudioso cortesano*, en su edición de Alcalá en 1587 (núm. 613), y otro de *El estudioso de la aldea* publicado en Valencia en 1571 (núm. 634).

10 Antes he mencionado la afinidad y la continuidad que existe —a decir de algunos intérpretes—, entre *El Cortesano* y *El Héroe*; recuerdo ahora que también la obra de Castiglione, a pesar de reflejar el platonismo dominante en la cultura europea del siglo XVI, no era ajena al realismo de la vida cortesana que sublimaba el cálculo de las pasiones y de los intereses para alcanzar el éxito personal.

11 *El Galateo español* era un manual de maneras sociales, de urbanidad (sobre la conversación, la forma de hablar, ...); en cambio, *El Discreto*, cuyo análisis comparativo con la anterior «revelaría que la deuda no es pequeña», -en opinión de A. del Hoyo, es el «Galateo del barroco, un Galateo al revés; no ya un simple manual de maneras, o de mera urbanidad, sino un complejo tratado tipológico adecuado a un mundo transido de desengaño» (cf. A. del Hoyo, «estudio preliminar» a *Obras completas, o.c*, p.cl). Sobre el «Galateo al revés», véase más abajo.

12 Se trata del siguiente texto: «Esta otra, aunque pequeña, sí que es preciosa —dijo la sagaz Ninfa—. No tiene otra falta esta *Política* sino

En otras ocasiones menciona Gracián una obra titulada *El Galateo Cortesano*,[13] aunque no es fácil identificarla pues puede deberse a un título compuesto entre *El Galateo* de Gracián Dantisco y *El Cortesano* de Castiglione, probablemente nuestro autor este reuniendo en un solo título toda una serie de obras de las que le interesa destacar que ya no son aptas para los tiempos de la corte barroca, para los tiempos de la razón de Estado, y que las reglas que contienen fueron provechosas en otros momentos pero no después, por ello el pasaje se encuentra en la crisis de «El golfo cortesano» cuando Critilo busca un ovillo de oro para no perderse en el laberinto de la Corte en clara alusión al ovillo de Ariadna:

> «—Aquí la tenéis; a este le he visto yo hacer prodigios, porque es arte de ser personas y de tratar con ellas.
>
> Tómole Critilo, leyó el título, que decía: *El Galateo Cortesano.*
>
> —¿Qué vale? —preguntó.
>
> —Señor —respondió el librero—, no tiene precio: mucho le vale al que le lleva. Estos libros no los vendemos, sino que

---

de autor autorizado», en el que la práctica totalidad de intérpretes y editores han creído reconocer una referencia velada a la obra que el jesuita dedica a la exaltación de la figura del monarca católico (cf. E. Cantarino, «Las políticas en el museo del discreto», *o.c.*, págs. 9-21). Recientemente, en uno de los múltiples foros habidos en torno al IV Centenario del nacimiento de Gracián, Sagrario López Poza ha sugerido que dicha referencia puede hacer alusión a las *Políticas* de Justo Lipsio (*Politicorum sive civilis doctrinae libri sex*, 1589).

[13] En la *Agudeza,* cuando nuestro autor afirma que «de muchas crisis conglobadas se hace un discurso satírico» y alaba los del juicioso Boccalini, se refiere «aquél en que se pide a Apolo mande sea colocado entre los libros selectos de su biblioteca inmortal *El Galateo Cortesano*, y su majestad consulta los príncipes y repúblicas sobre el caso; está ingeniosamente discurrido, digo en su original o, en sus primeras impresiones, que después, en cada lengua y nación le han reformado según su conveniencia» (*A*, XXVII).

los empeñamos por un par de reales, que no hay bastante oro ni plata para apreciarlos.

Oyendo esto el Cortesano, dio una tan descompuesta risada, que causó no poca admiración a Critilo y mucho enfado al librero. Y preguntóle la causa.

—Porque es digno de risa lo que decís —respondió él— y cuanto este libro enseña.

—Ya veo yo —dijo el librero— que el *Galateo* no es más que la cartilla del arte de ser personas y que no enseña más del *a b c*, pero no se puede negar que sea un brinquiño de oro, tan plausible como importante; y aunque pequeño, hace grandes hombres, pues enseña a serlo.

—Lo que menos hace es eso —replicó el Cortesano—. Este libro (dijo tomándole en las manos) aún valdría algo si se platicase todo al revés de lo que enseña. En aquel buen tiempo cuando los hombres lo eran, digo buenos hombres, fueran admirables estas reglas; pero ahora en los tiempos que alcanzamos, no valen cosa. Todas las liciones que aquí encarga eran del tiempo de las ballestas, mas ahora, que es el de las gafas, creedme que no aprovechan». (*C*, I, xi).

Aunque bien parece que se trata de ajustar el comportamiento a las reglas de un «Galateo al revés», como deja anotado al margen el propio Gracián, con independencia de reconocer o no las alusiones gracianas, lo destacable, en definitiva, es que el carácter o la naturaleza de obras como el «*Galateo* y otros sus semejantes» (*C,* II, iv*)* se hace más comprensible si atendemos a la siguiente cuestión: la política puede considerarse, en general, como el saber práctico del hombre.

Ya Pareja y Navarro, en uno de los primeros trabajos sobre los aspectos políticos en la obra de Gracián, afirmaba que sus obras estaban más llenas de «sutilezas y artes de política práctica que otra cosa» y que ofrecían máximas para que todos los hombres y, en particular, los políticos obtuvieran re-

glas de conducta [14]. También Krauss reparó [15] en ese nuevo significado que Gracián parecía dar a «lo político» [16] permitiendo así comprender que se pueda hablar de «política de cada uno» y que ésta se identifique con el saber práctico del hombre [17]. Posteriormente, Jansen, en su estudio sobre los conceptos gracianos del ámbito táctico, verificó también estos significados o definiciones de política [18]:

1. la razón especial de ser persona = la política de cada uno
2. la razón de estado = arte de reinar
3. la sabiduría que enseña a vivir (este tercer significado engloba o incluye a los dos anteriores).

Es en este punto donde hemos de situarnos para comprender el carácter de los tratados político-morales de Gracián (*El*

[14] Para Pareja y Navarro las máximas eran «un código de saber vivir, donde la prudencia, la astucia, el disimulo, la discreción y la sabiduría se funden, á fin de que los hombres todos, y los políticos en particular, obtengan de ellas reglas de conducta para no dejarse engañar; para ser avisado sin ser artero; para engrandecer su reino y engrandecerse á sí mismo; para vencer y no ser vencido, y para supeditar á su arbitrio y conocer á fondo las complicadas artes de gobernar á los pueblos y los más recónditos sentimientos del alma humana» (cf. M. Pareja y Navarro, *Las ideas políticas de Baltasar Gracián*, Granada, Paulino Ventura Traveset, 1908, pág. 15).

[15] Krauss observó que en «El museo del Discreto», «an der Grenze der weltlichen und der sie bekrönenden geistlichen Wissenschaft, wagt er, der ihm am Herzen liegenden "politischen" Wissenschaft eine überragende Stellung zuzuweisen. Und zwar mit dieser den Kern einer Wissenschaftsgesinnung blosslegenden Begründung: "*Sie ist das wichtigste Wissen, weil sie die Lebenskunst Lehrt*"» (cf. W. Krauss, *Graciáns Lebenslehre*, Frankfurt a.M., Klosterman, 1947, pág. 106).

[16] Cf. KRAUSS, *o.c.*, págs. 84-85.

[17] *Idem*, pág. 79.

[18] Cf. H. JANSEN, *Die Grundbegriffe des Baltasar Gracián*, Genève-París, Droz-Minard, 1958, pág. 115.

Héroe, *El Discreto, El Político*[19] y el *Oráculo manual y arte de prudencia*); es decir, considerando la significación de la política, el «arte de la política de cada uno», como el saber práctico del hombre o la sabiduría práctica particular e individual: la que enseña a saber vivir.

Si la política adquiere, en el siglo XVI y XVII, un carácter técnico y práctico especialmente reflejado en las reglas y máximas de la razón de Estado y en la aplicación de éstas, ¿por qué no considerar la existencia de un saber práctico capaz de reflejarse en unos medios —reglas y máximas— pertenecientes a la «política de cada uno» que permitirían al individuo, y ya no sólo al Estado o al príncipe en el ejercicio de su empleo, adquirir, conservar y aumentar su ser y su estado?[20].

La respuesta se encuentra en los mismos textos gracianos, que muestran, además, la propia conciencia de la tarea o del proyecto graciano al advertir al «singular lector» de su primera obra:

[19] En *El Político* la política es el arte de reinar o la razón de Estado que, personificada en Fernando el Católico, se torna sabiduría práctica particular del político y se hace pública al ser público su oficio de gobernar.

[20] De existir estas reglas o máximas de la razón de estado del individuo serían puro artificio en el sentido de ser una elaboración humana pero Gracián deja entrever, en algún momento, que incluso existen una serie de medios naturales, que toda criatura posee y que le son dados por la providencia, para contribuir a la conservación de todo el universo y, en especial, a la conservación de sí mismo:

«Aquí son de considerar también con especial y gustosa observación los *raros modos y los convenientes medios* de que proveyó a cada criatura la suma providencia para *el aumento y conservación de su ser*, y con especialidad a los sensibles vivientes, como más importantes y perfectos, dándole a cada uno su natural instinto para conocer el bien y el mal, buscando el uno y evitando el otro, donde son más de admirar que de referir las exquisitas habilidades de los unos para engañar y de los otros para escapar del engañoso peligro» (*C*, I, iii, cursiva mía).

> «Aquí tendrás una no política ni aun económica, sino una *razón de estado de ti mismo*, una brújula de marear a la excelencia, una arte de ser ínclito con pocas reglas de discreción» (*H*, «Al lector», cursiva mía).

Algunos comentaristas e intérpretes han reparado en estas palabras introductorias de Gracián; de hecho, en ocasiones, se ha señalado que en ellas queda patente la originalidad y el propósito de *El Héroe* [21]; en otras, se ha considerado esta «razón de estado de ti mismo» como «una adecuación de la razón de estado a las conveniencias del individuo» [22]; y también se dedicaron algunas páginas a dilucidar el significado de la expresión y a interpretarla en la tradición de la literatura política inagurada por Giovanni Botero [23].

Si como afirmaba Meinecke para resaltar el carácter de la máxima del obrar político —la razón de Estado—, ésta consiste en «reconocerse a sí mismo y a su ambiente y en extraer de este conocimiento las máximas del obrar» [24]; podemos preguntarnos si la pretensión de Gracián, con sus aforismos y

[21] Cf. J. AYALA, *Gracián: vida, estilo y reflexión*, Madrid, Cincel, 1987, pág. 64.

[22] Cf. A. DEL HOYO, *o.c.*, pág. 6.

[23] A este respecto, Mulagk señalaba que «der Terminus "razón de estado de ti mismo"» zeigt in seiner metaphorischen Werthaftigkeit das Woher und zugleich das neue Bedeutungsfeld der Individualpolitik an, des klugen Verhaltens des Einzelnen gegenüber der Gesellschaft, um sich in ihr durchzusetzen, ja "ínclito" zu werden» (cf. K.-H. Mulagk, *Phänomene des politischen Menschen im 17 Jahrhundert. Propädeutische Studien zum Werk Lohensteins unter besonderer Berücksichtigung D. Saavedra Fajardos und B. Gracians*, Berlin, Schmidt, 1973, págs. 220-221). Sobre Botero, Maquiavelo y Gracián puede verse mi artículo: «Razones, no de Estado, sino de establo (Notas sobre Gracián, Botero y Maquiavelo)», en *Dilema*, I, 1 (1997), págs. 38-45.

[24] Cf. F. MEINECKE, *La idea de la razón de Estado en la Edad Moderna*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1983, pág. 3.

máximas, primores y realces, no es sino ofrecer el medio de reconocerse a sí mismo («No puede uno ser señor de sí si primero no se comprehende», *OM*, 89) y conocer a los otros, extrayendo a su vez conocimiento práctico y normas del obrar. Sus primeras obras tienen la finalidad de dar al lector un «epítome de aciertos del vivir» (*OM*, «Al lector») o, como venimos resaltando, se trata de ofrecer «una razón de estado de ti mismo» (*H*, «Al lector»); es decir, un conjunto de medidas descubiertas por la razón humana con el concurso del ingenio para mantenerse y conservarse en un mundo que es «milicia contra la malicia» como nos advierte en el aforismo 13 del *Oráculo manual* y repetidas veces en *El Criticón* [25].

Si la razón de Estado pretende asegurar el éxito y el triunfo del Estado, la razón de estado del individuo asegurará el éxito y el triunfo personal en un mundo hostil, en el que debemos luchar contra los otros hombres, al igual que los Estados luchan contra otros para mantenerse y conservarse [26]. Es

[25] En cada una de las tres partes de *El Criticón* (I, iii; II, ix; III, ix) se repite la idea que, como ha hecho notar la crítica, recuerda el versículo bíblico «militia es vita hominis super terram» (Job, VII, 1). Sobre las fuentes bíblicas de Gracián pueden consultarse, entre otros, los trabajos de M. Romera-Navarro («Citas bíblicas en *El Criticón*», en *Hispanic Review*, I (1933), págs. 323-334) y de M. Batllori, («La Sagrada Escritura, fuente de *El Criticón*. Notas de lectura», en *Anales de la Facultad de Teología*, XXXIII (1982), págs. 171-177).

[26] Maravall, uno de los primeros en establecer el paralelismo entre la razón de Estado y la razón de estado del individuo, lo entendió de la siguiente forma: «al empezar *El Héroe* habla Gracián de la 'razón de Estado' de cada uno. Esto quiere decir sencillamente que cada uno es como un Estado, por tanto, independiente, cerrado en sí y concurrente con los demás, que en sí mismos fundan el orden de su conducta, es decir, que sacan de sí el principio de este orden, el cual no es otro que el propio interés (...). La razón de cada uno es la ley de su conservación y aumento, en una palabra, del principio de su interés, en relación al cual cada uno obra como el Estado en su esfera, con igual autonomía

una lucha de la que debemos salir héroes victoriosos utilizando la prudencia y la discreción pero también cuantas armas, estrategias y artificios estén a nuestro alcance.

De los medios de la razón de estado

> «Todo lo dora un buen fin, aunque lo desmientan los desaciertos de los medios» (*OM*, 66).

Porque «el que vence no necesita de dar satisfacciones» y «nunca se pierde reputación cuando se consigue el intento», Gracián nos advierte de la atención que hay que poner a que salgan bien las cosas (*OM*, 66). Para conseguir «la dicha de salir bien» (*OM*, 66) no hay más que «obrar con buenos instrumentos» (*OM*, 62)[27]; instrumentos y medios que ofrece Gracián en sus propios tratados a través de *primores*[28], *real-*

---

y competencia» (cf. J. A. Maravall, «Antropología y política en el pensamiento de Gracián», en *Estudios de historia del pensamiento español*, III, Madrid, Cultura Hispánica, 1984, págs. 370-371).

[27] Buenos instrumentos que en el arte de gobernar deben tornarse buenos «ministros». En *El Político* había señalado: «Este gran empleo del reinar no puede ejercerse a solas; comunícase a toda la serie de ministros, que son reyes inmediatos. ¿Qué importa que el príncipe sea excelente en sí si los ayudantes le desacreditan?» (*P*, pág. 63). En el *Oráculo* afirmará que «nunca la bondad del ministro disminuyó la grandeza del patrón; antes, toda la gloria de los aciertos recae después sobre la causa principal, así como, al contrario, el vituperio» (*OM*, 62).

[28] Recordemos que Gracián utiliza en *El Héroe* la palabra *primor* en sustitución de la palabra «capítulo» y la usa en el sentido de «excelencia» recogido en el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias (1611); por ello también usa sinónimos u otros términos relacionados con este sentido como arte, artificio, destreza, habilidad, lucimiento, perfección, prenda, realce, treta y sutileza.

ces y *aforismos*[29], y que se hacen necesarios pues «más es menester para tratar con un solo hombre en estos tiempos que con todo un pueblo en los pasados» (*OM*, 1). Dos tretas defensivas básicas en relación con las clásicas potencias fundamentales[30] son propuestas por Gracián en su primer tratado: ocultar los designios del entendimiento («Que el héroe platique incomprehensibilidades de caudal»; *H*, I y *OM*, 94) y ocultar las inclinaciones de la voluntad («Cifrar la voluntad»; *H*, II y *OM*, 98)[31]. Pero si se trata de «cifrar la voluntad» de uno mismo también se trata de «mover voluntades» de los otros y, en este sentido, la destreza consiste en «un saber por dónde se le ha de entrar a cada uno» («Hallarle su torcedor a cada uno», *OM*, 26)[32]. Desde el primer momento

[29] Sabido es que muchos de los trescientos aforismos, pero no todos, del *Oráculo* se «discurren en las obras» anteriores de Gracián; por esta razón cuando mencionemos los *primores* y los *realces*, señalaremos junto a ellos también el aforismo en el que se repiten o reflejan. Sobre datos concretos de la cuantía y procedencia de los aforismos, véase Romera-Navarro (edición del *OM*, Madrid, CSIC, 1954) y E. Blanco (edición del *OM*, Madrid, Cátedra, 1995).

[30] A. del Hoyo considera que al establecer en las dos potencias particulares del alma, entendimiento y voluntad, las dos máximas prendas heroicas, Gracián es, en su arranque, fundamentalmente tomista, y puede establecerse que «la originalidad de *El Héroe* estriba en una sutil y asombrosa adaptación tipológica y política de la doctrina tomista del acto humano» (cf. A. del Hoyo, *o.c.*, p.cxxxiv). Un minucioso análisis de este tratado bajo presupuestos aristotélico-tomistas se lo debemos a P. Werle (*El Héroe. Zur Ethik des Baltasar Gracián*, Tübingen, Narr, 1992).

[31] Ambas son complementarias pues «lega quedaría el arte si, dictando recato a los términos de la capacidad, no encargase disimulo a los ímpetus del afecto» (*H*, II).

[32] El aforismo 3, «Llevar sus cosas con suspensión», donde se estima la veneración y la expectación causadas por el misterio, la arcanidad y el «recatado silencio» frente a la declaración, al darse a entender con llaneza y al jugar a juego descubierto («que ni son de utilidad ni de gusto»), está también relacionado con la idea central desarrollada en estos dos *primores* de *El Héroe*.

el disimulo («El más plático saber consiste en disimular», *OM*, 98) y la ocultación de sí mismo son un medio básico de la razón de E/estado; así lo acreditaron políticamente Tiberio y Luis XI de Francia («Es gran parte del regir el disimular», *OM*, 88), ejemplos utilizados por Gracián. El aforismo 4, «El saber y el valor alternan grandeza», parece resumir y unificar los primores III y IV en los que nuestro autor afirmaba que el entendimiento es origen de toda grandeza y la mayor prenda de un héroe (*H*, III), y deseaba para su modelo «un corazón de rey» porque «¿qué importa que el entendimiento se adelante, si el corazón se queda? (...) es el corazón el estómago de la fortuna, que digiere con igual valor sus extremos» (*H*, IV)[33]. Otras perfecciones dependientes de la capacidad (entendimiento) son necesarias para causar estimación, el tener un «gusto relevante» (*H*, V y *OM*, 65) es una de ellas; así como hay cultura de ingenio, hay cultura de gusto (hijo del entendimiento y hermano del ingenio), pero «sólo un gran conocimiento, favorecido de una plática llega a saber los precios de las perfecciones», por ello Gracián advierte en su razón de E/estado que «donde el discreto no puede lisamente votar, no se arroje; deténgase, no descubra antes la falta propia que la sobra extraña». La industria y la diligencia suplen con prendas adquiridas las que el favor del Cielo no quiso dar como naturales; pero «no toda arte merece estimación, ni todo empleo logra crédito», como el varón máximo debe aspirar a una universalidad plausible debe considerar que «muchas medianías no bastan a agregar una grandeza, y sobra sola una eminencia a asegurar superioridad», logre pues el héroe la «eminencia en lo mejor» (*H*, VI y *OM*, 61) y la «excelencia de primero» (*H*, VII y *OM*, 63). Pero no es menor la destreza

[33] Un corazón grande tenían Alejandro, César y Carlos VII de Francia entre los héroes políticos con los que el jesuita ejemplifica este *primor*. El aforismo 102 lleva por título: «*Estómago para grandes bocados de la fortuna*».

de topar con los «empleos plausibles» (*H*, VIII y *OM*, 67), se han de preferir los empeños y asuntos dignos o merecedores de aplauso, y éstos son los que se ejecutan a vista de todos y a gusto de todos, expuesto al universal teatro: «Obrar siempre como a vista», pues «sabe que las paredes oyen, y que lo mal hecho revienta por salir. Aun cuando solo, obra como a vista de todo el mundo, porque sabe que todo se sabrá» (*OM*, 297). Dar con «la prenda relevante en sí» («Del quilate rey», *H*, IX), con «el tributo rey de su caudal» o «conocer su realce rey: la prenda relevante, cultivando aquélla y ayudando a las demás» (*OM*, 34) que no es más importante que «conocer su defecto rey. Ninguno vive sin el contrapeso de la prenda relevante, y si le favorece la inclinación, apodérase a lo tirano» (*OM*, 225), y de ahí a conocer el resto de los defectos, «por más autorizados que estén» (*OM*, 186). Se ha tener «tanteada la fortuna al empeñarse» y al proceder (*H*, X y *OM*, 36) y saber «dejarse», ganando con ella (*H*, XI y *OM*, 38) [34], son políticos *primores* y reglas y contratretas de discreción política [35]. Obtener la «gracia de las gentes» (*H*, XII y *OM*, 40), ganando su voluntad para conquistar su afición y su benevolencia es aventajado artificio; ya que «la cortesía es el mayor hechizo político de grandes personajes» y «estar en opinión

[34] Otros aforismos toman a la Fortuna como tema; entre ellos, se alude a su naturaleza variable («*Fortuna y fama*. Lo que tiene de inconstante la una, tiene de firme la otra», *OM*, 10), o a la utilidad de conocer la ventura («Conocer los afortunados para la elección, y los desdichados para la fuga. La mejor treta del juego es saberse descartar», *OM*, 31).

[35] En *El Político* no es la ciega y vulgar fortuna la autora de los imperios sino la Providencia; también en *El Héroe* Gracián eleva a la justísima Providencia por encima de la corsaria e inestable fortuna («faltarle de constante lo que le sobra de mujer, sienten algunos escocidos», *H*, XI), pero advierte que «regla es de muy maestros en la discreción política tener observada su fortuna y la de sus adherentes» y «parte es deste político primor saber discernir los bien y mal afortunados, para chocar o ceder en la competencia» (*H*, X).

de dar gusto» es una gran ventaja para obtener la aprobación, la estimación y la obediencia ajenas: «para los que gobiernan, gran crédito de agradar: realce de soberanos para conquistar la gracia universal» (*OM*, 32). Mas el «despejo» (*H*, XIII y *OM*, 127) es «alma de toda prenda, vida de toda perfección, gallardía de las acciones, gracias de las palabras, y hechizo de todo buen gusto, lisonjea la inteligencia y extraña la explicación» y el «natural imperio» (*H*, XIV y *OM*, 42) es «un señorío innato, una secreta fuerza de imperio que se hace obedecer sin exterioridad de preceptos, sin arte de persuasión». La «simpatía sublime» (*H*, XV) «consiste en un parentesco de los corazones, si la antipatía en un divorcio de las voluntades» pero además se nos propone en el *Oráculo* el parentesco de genios y así la «simpatía con los grandes varones» (*OM*, 44); y la «renovación de grandeza», «usar el renovar su lucimiento» o «el renacer en el valor» (*H*, XVI y *OM*, 81) son tretas para «remozar la fama y volver a renacer al aplauso». De nuevo incide Gracián en que «toda prenda, todo realce, toda perfección, ha de engastar en sí un héroe, pero afectar, ninguna» (*H*, XVII y *OM*, 123), porque «la perfección ha de estar en sí; la alabanza en los otros»; «es la afectación el lastre de la grandeza», pero por si algún lector todavía no ha comprendido, no deja dudas acerca de en qué consiste este primor: «Afectó Tiberio el disimular, pero no supo disimular el disimular. Consiste el mayor primor de un arte en desmentirlo, y el mayor artificio, en encubrirle con otro mayor». No en la imitación sino en la «emulación de ideas» (*H*, XVIII) debe el varón culto empeñarse, proponerse «tomar liciones de grandeza» de los varones eminentes pero «no para seguirles, sí para adelantárseles», al tiempo que debe «elegir idea heroica más para la emulación que para la imitación» (*OM*, 75). Una «paradoja crítica» (*H*, XIX) o primor crítico consistente en «deslizar venialmente en la prudencia o en el valor para entretener la envidia, para cebar la malevolencia»: se trata pues de «saber usar del desliz» (*OM*, 73) o «permitirse algún venial desliz» (*OM*, 83). Con-

cluye Gracián su bosquejo de varón máximo, incluido en su oráculo manual, otorgándonos «la mejor joya de la corona» (*H*, XX): «todo el lucimiento desciende del Padre de ellos»: la virtud. Felicidad, grandeza y virtud [36] corren paralelas y de todas ellas debe participar un héroe que pretenda serlo: «es la virtud cadena de todas las perfecciones, centro de las felicidades» (*OM*, 300). De esta forma completa su modelo de heroicidad, entre prendas naturales y destrezas o habilidades conseguidas con arte o técnicas adecuadas, y, de forma o no retórica, concluye apelando a un evidente fundamento de la razón de E/estado: la religión o la fe («ser héroe del mundo, poco o nada es; serlo del Cielo es mucho», *H*, XX).

Comienza su modelo de discreción, también incorporado en el oráculo manual, señalando «los dos ejes de lucimiento de prendas», genio e ingenio (*D*, I y *OM*, 2) [37], sobre los que se estructurarán las prendas y a partir de los cuales debe un aspirante a discreto conocerse: «comience por sí mismo el Discreto a saber, sabiéndose». La humana naturaleza debe adelantarse cada día con una y otra perfección a través del arte y la cuidadosa industria, para alcanzar el «señorío en el decir y en el hacer» (*D*, II y *OM*, 122), «requiérese el continuado

[36] Es evidente la referencia a la virtud cristiana, pues «no puede la grandeza fundarse en el pecado, que es nada, sino en Dios que lo es todo» (*H*, XX); sin embargo, también en «los gentiles y infieles» se halla el fundamento de su grandeza en «algunas virtudes morales». Sobre el concepto de virtud y la entereza véase F. Gambin («Anotaciones sobre el concepto de 'virtud' en Baltasar Gracián», en *Baltasar Gracián. Selección de estudios, investigación actual y documentación*, J. Ayala (coord.), Barcelona, Suplementos Anthropos, 1993, págs. 62-76 y «Virtud», en *Gracián y sus conceptos*, E. Cantarino (ed.), Valencia, Biblioteca Valenciana, en prensa).

[37] También puede considerarse que el aforismo 18 («*Aplicación y Minerva*. Requiérese, pues, naturaleza y arte, y sella la aplicación») está vinculado con el genio (naturaleza) y el ingenio (arte).

ejercicio en los empleos; que de la continuidad de los actos se engendra el hábito señoril»[38]. Ser «hombre de espera» (*D*, III y *OM*, 55) que ni se apresure ni se apasione («hase de caminar por los espacios del tiempo al centro de la ocasión. La detención prudente sazona los aciertos y madura los secretos»); cuya «galantería» (*D*, IV y *OM*, 131) sea esfera de su magnanimidad, generosidad y clemencia, que es «política también, y aun la gala de la mayor razón de Estado». Pero un aspirante a discreto debe ser también «hombre de plausibles noticias» (*D*, V y *OM*, 22), con una «sabiduría cortesana» y una «conversable sabrosa erudición», es decir, una «ciencia del buen gusto» que no la «enseñan los libros ni se aprende en las escuelas», una erudición que es «noticia universal de todo» y «un plático saber de todo lo corriente, así de efectos como de causas» por lo que hay que poner «atención al informarse» (*OM*, 80) y «conocer las eminencias de su siglo» (*OM*, 203). No debe ser «desigual», de proceder anómalo (*D*, VI y *OM*, 71) pero sí «hombre de todas horas» (*D*, VII) que no ha de atarse «a un empleo solo, ni determinar el gusto a un objecto», sino ser «verdaderamente universal para todo tiempo, para todo gusto y para todo empleo». Un «buen entendedor» (*D*, VIII y *OM*, 25) pues no basta con discurrir, es «menester adevinar» ya que «las verdades que más nos importan vienen siempre a medio decir» y «al entendido, un buen entendedor» (*OM*, 193) al que aconseja «no estar siempre de burlas» (*D*, IX y *OM*, 76) pues «no hay mayor desaire que el continuo donaire». El discreto ha de ser «hombre de buena elección» (*D*, X y *OM*, 51); aparte de que «supone el buen gusto y el rectísimo dictamen», todo el saber humano «se reduce hoy al acierto de una sabia elección», y no debe meterse «a querer dar gusto a todos que es imposible», y viene «a disgustar a

[38] Este segundo *realce* está relacionado con el *primor* XIV y el aforismo 42 («Del natural imperio»).

todos, que es más fácil»; por tanto, no ha de ser «malilla» (*D*, XI y *OM*, 85) pero sí «hombre de buen dejo» (*D*, XII y *OM*, 59), que ha de saber dejar las cosas antes que ellas lo dejen («no aguardar a ser sol que se pone», *OM*, 110) y poner más cuidado en la felicidad de la salida que en el aplauso de la entrada; incluso «hombre de ostentación» (*D*, XIII y *OM*, 277) pues aunque es «política contienda qué importe más, la realidad o la apariencia», «la mayor sabiduría, hoy encargan políticos que consiste en hacer parecer. Saber y saberlo mostrar es saber dos veces», ya que «las cosas comúnmente no pasan por lo que son, sino por lo que parecen» y «no basta tener razón con cara de malicia» («Realidad y apariencia» *OM*, 99; «Hacer, y hacer parecer», *OM*, 130). «No rendirse al humor» (*D*, XIV y *OM*, 69) porque «es efecto grande de la prudencia la reflexión sobre sí» y «una gran capacidad no se rinde a la vulgar alternación de los humores, ni aun de los afectos»; y «tener buenos repentes» (*D*, XV y *OM*, 56), pues «suple la vivacidad del ingenio a la profundidad del juicio», son también prendas de discreción. Ni la extravagante y frívola singularidad, ni la vanísima hinchazón son propias del discreto que ha de aborrecer todo género de «figurería» (*D*, XVI), además debe «acomodarse a lo corriente» y «vivir a lo plático» (*OM*, 120). Ha de ser un «hombre en su punto» (*D*, XVII y *OM*, 6) perfeccionándose en lo natural y en lo moral, hasta llegar a la sazón, a varón hecho y perfecto, a hombre consumado que se conocerá en «lo acertado de su juicio» y en «lo sazonado de su gusto», «sabio en dichos, cuerdo en hechos» [39]. «Cultura y aliño» (*D*, XVIII y *OM*, 87) [40] son nece-

[39] En el aforismo 6 se afirma además que se conocerá al varón consumado en «lo realzado del gusto, purificado del ingenio, en lo maduro del juicio, en lo defecado de la voluntad». También el aforismo 202 («Dichos y hechos hacen un varón consumado») contiene algunos aspectos similares, y en el aforismo 29 se dice que «tres cosas hacen un prodigio»: «ingenio fecundo, juicio profundo y gusto relevantemente jocundo».

[40] El aforismo 12 («Naturaleza y arte, materia y obra») resume o

sarias en un varón discreto, que la cultura hace personas y el aliño no ha de ceñirse al entender sino que ha de extenderse al querer y al conversar. Pero no basta con ello, pues el discreto debe ser «hombre juicioso y notante» (*D*, XIX y *OM*, 49), zahorí de entendimiento y descifrador de intenciones y fines, mas «no encarga este aforismo que sea maleante el discreto, sino entendido». A favor de las hazañas pero «contra la hazañería» (*D*, XX y *OM*, 295) que es soberbia vana, ostentativa y encarecida; el discreto ha de ser «diligente y inteligente» (*D*, XXI y *OM*, 53) porque «tanto necesita la diligencia de la inteligencia como al contrario. La una sin la otra valen poco, y juntas pueden mucho. Esta ejecuta pronta lo que aquélla, detenida, medita, y corona una diligente ejecución los aciertos de una bienintencionada atención». «Tanto se requiere en las cosas la circunstancia como la sustancia» por ello «es el modo una de las prendas del mérito» así atienda el discreto al «modo y agrado» (*D*, XXII y *OM*, 14); mas el «arte para ser dichoso» (*D*, XXIII y *OM*, 21) es hallar la virtud «que no hay más dicha ni más desdicha que prudencia o imprudencia» y «no hay otro arbitrio sino el de la virtud y la atención». Pero si la prudencia hace dichoso al discreto la «corona de la discreción» es la entereza (*D*, XXIV y *OM*, 29)[41]: «sol de los realces, lucimiento de las prendas, esplendor de la heroicidad, y de la discreción complemento». Finaliza Gracián su diseño

---

expresa similares ideas pues «el mejor natural es inculto sin ella, y les falta la metad a las perfecciones si les falta la cultura».

[41] Este aforismo subraya un sentido político interesante: «Que tiene pocos finos la entereza. Celébranla muchos, mas no por su casa; síguenla otros hasta el peligro; en él, los falsos la niegan, los políticos la disimulan (...). Abstrahen los astutos con metafísica plausible por no agraviar, o la razón superior o la de Estado, pero el constante varón juzga por especie de traición el disimulo, préciase más de la tenacidad que de la sagacidad, hállase donde la verdad se halla, y, si deja los sujetos, no es por variedad suya, sino dellos, en dejarla primero».

del discreto señalando que «mide su vida el sabio como el que ha de vivir poco y mucho», por ello la «culta repartición de la vida de un discreto» (*D*, XXV y *OM*, 229) [42] ha de hacerse atendiendo a las edades de la vida del hombre proporcionadas por la naturaleza considerando las estaciones del año y sus cuatro tiempos.

Pero otros muchos medios o reglas de razón de E/estado [43] se nos ofrecen a través de diversos aforismos del *Oráculo* que no se corresponden con los *primores* o *realces* que hemos señalado. Entre ellos figuran los que más preocuparon y espantaron —no en el sentido de «maravillarse» o «admirarse» que a veces utiliza Gracián y que viene recogido en el *Tesoro*, sino en el sentido de causar miedo u horror que también viene señalado por Covarrubias— a los más fervientes defensores del antimaquiavelismo de nuestro autor al no saber cómo interpretarlos; mientras que sirvieron a otros para definir a nuestro autor como el antimaquiavelista más maquiavélico: Obrar de intención, ya segunda y ya primera (*OM*, 13) [44]; Conocer y saber usar de las varillas (*OM*, 37); Saber usar de los enemigos (*OM*, 84) [45]; Obrar siempre sin escrúpulos de imprudencia (*OM*, 91); No es necio el que hace la necedad, sino el que,

[42] En este *realce* y aforismo se fragua y resume, respectivamente, el proyecto de *El Criticón* como tantas veces se ha señalado por la crítica.

[43] Como se habrá comprendido no hay dos sino sólo una razón de E/estado; si con mayúscula se aplica al Estado; si con minúscula, se aplica al individuo.

[44] El aforismo 215 señala: «Atención al que llega de segunda intención. Es ardid del hombre negociante descuidar la voluntad para acometerla, que es vencida en siendo convencida. Disimula el intento, para conseguirlo, y pónese segundo para que en la ejecución sea primero».

[45] En el aforismo 158 se nos aconseja también: «Saber usar de los amigos. No sólo se ha de procurar en ellos conseguir el gusto, sino la utilidad».

hecha, no la sabe encubrir (*OM*, 126)[46]; Antes loco con todos que cuerdo a solas (*OM*, 133)[47]; Entrar con la ajena para salir con la suya (*OM*, 144)[48]; Saber declinar a otro los males (*OM*, 149)[49]; Nunca acompañarse con quien le pueda deslucir (*OM*, 152)[50]; Nunca por la compasión del infeliz se ha de incurrir en la desgracia del afortunado (*OM*, 163)[51]; Sin mentir, no decir todas las verdades (*OM*, 181)[52]; Valerse de la privación ajena (*OM*, 189); Reservarse siempre las últimas tretas del arte (*OM*, 212); Cuando no puede uno vestirse la piel del león, vístase la de la vulpeja (*OM*, 220); Nunca partir secretos con mayores (*OM*, 237); Ir siempre prevenido (*OM*, 256).

Son estas algunas de la tretas y contratretas más llamativas, pero todas ellas son —opinaba el propio Gracián— «aciertos del vivir» y «platos prudenciales» (*OM*, «Al lector»). A través de estos aforismos se otorgan u ofrecen las normas políticas —en los diversos sentidos de «política» que hemos constatado en nuestro autor—, a todo el que quiera triunfar en

[46] En el aforismo 214 se nos advierte: «No hacer de una necedad dos. Es muy ordinario para remendar una cometer otras cuatro»; y cuestiones similares se plantean en el aforismo 240 («Saber usar de la necedad») y en el aforismo 261 («No proseguir la necedad»).

[47] También relacionado con el aforismo 270 («No condenar solo lo que a muchos agrada»).

[48] El aforismo 193 advierte: «Atención al que entra con la ajena por salir con la suya. No hay reparo para la astucia como la advertencia».

[49] En el aforismo 187 volverá a tratar parecido asunto: «Todo lo favorable, obrarlo por sí; todo lo odioso, por terceros».

[50] También el aforismo 197 considera algo similar: «Nunca embarazarse con necios. Mal puede ayudar al crédito ajeno quien no le tiene propio».

[51] En el aforismo 285 se nos dice: «No perecer de desdicha ajena. Conozca al que está en el lodo, y note que le reclamará para hacer consuelo del recíproco mal».

[52] El aforismo 210 señala: «Saber jugar de la verdad».

la vida[53]. De ese «arte de vencer» —opina Pelegrín— Gracián da unas claves que descansan —según el análisis de este intérprete— en tres principios de acción[54]: un primer principio que es activo («Milicia es la vida del hombre contra la malicia del hombre», *OM*, 13); un segundo principio que es una constatación («Las cosas no pasan por lo que son, sino por lo que parecen», *OM*, 99); y un tercer principio operacional («Hanse de procurar los medios humanos como si no hubiese divinos, y los divinos como si no hubiese humanos», *OM*, 251). Pero ni este principio de acción operacional basado en una regla de San Ignacio, como el propio Gracián recuerda («regla de gran maestro, no hay que añadir comento», *OM*, 251)[55], que sólo distingue entre medios pero nada dice acer-

[53] Pelegrín ve en ello la «democratización de la moral aristocrática que resulta ser el *Oráculo manual*» (cf. B. Pelegrín, «Estudio introductorio y clasificación temática de aforismos» en su edición del *Oráculo manual y arte de prudencia*, Zaragoza, Guara, 1983, pág. 44).

[54] Cf. B. PELEGRÍN, Traducción, introducción y notas a *Manuel de poche d'hier pour hommes politiques d'aujourd'hui et quelques autres*, Paris, Libres-Hallier, 1978, pág. 30 y *Éthique et esthétique du baroque. L'espace jésuitique de Baltasar Gracián*, Arles, Actes Sud, 1985, págs. 196-197.

[55] Este aforismo ha sido resaltado en múltiples ocasiones por la crítica como «el más extraordinario y paradójico, y el de más difícil interpretación» (cf. F. MALDONADO DE GUEVARA, *Lo fictivo y antifictivo en el pensamiento de San Ignacio de Loyola*, Madrid, Sociedad Anónima Española de Traductores y Autores/ Publicaciones de la Universidad de Salamanca, 1940, pág. 5); como la «clave de toda la mentalidad graciana» (cf. M. BATLLORI y C. PERALTA, *Baltasar Gracián: en su vida y en sus obras*, Zaragoza, IFC, 1969, pág. 137); como el que «le sirve para anunciar la distinción y autonomía en el ámbito de la conducta humana, entre naturaleza y gracia» (cf. J. A. Maravall, «Antropología y política en el pensamiento de Gracián», *o.c.*, págs. 347-348); o como un «'microcosmos' del estilo y pensamiento gracianos» de gran «relevancia temática» y «complejas implicaciones políticas, teológicas y

ca de su naturaleza y mucho menos alude al fin perseguido, ni los otros principios de acción (*OM*, 13 y *OM*, 99), en los que se asienta —también a nuestro entender— la razón de E/estado permitirían clasificar[56] los medios en función de ésta. Mas si atendemos al fin perseguido por la razón de E/estado, que no es otro que la adquisición, conservación y aumento del E/estado, es decir, del dominio o señorío de un príncipe (Estado) o del dominio o señorío de sí mismo en un individuo (estado), tal vez el mismo fin podría llevarnos a la clasificación de los medios, y, en este sentido, consideramos factible, aunque sin duda arriesgada, una reorganización de los *primores*, *realces* y aforismos desde la adquisición («Todo está ya en su punto, y el ser persona en el mayor», *OM*, 1; «Conocer su realce rey», *OM*, 34; «Conocer su defecto rey», *OM*, 225), conservación («Hacer depender», *OM*, 5; «Saber excusar pesares», *OM*, 64; «Arte para vivir mucho», *OM*, 90) y aumento («Hombre en su punto», *OM*, 6; «Aplicación y minerva», *OM*, 18; «Hombre universal», *OM*, 93;) como parámetros que identifiquen su contenido.

---

existenciales» que manifiesta, además, «todo un conjunto de recursos estilísticos y retóricos característicos de su autor» (cf. J. García Gibert, «Medios humanos y medios divinos en Baltasar Gracián (La dialéctica ficcional del aforismo 251)», en *Criticón*, 73 (1998), págs. 61-82).

[56] Como se recordará las primeras ediciones del *Oráculo* aparecieron sin numeración en los aforismos y algunos comentaristas sostienen que no existe ningún orden en la disposición de éstos; otros intérpretes han intentado una organización de la ideología graciana como reflejo de unos conceptos de orden normativo, táctico y contemplativo (cf. H. Jansen, *o.c.*, 1958); o bien han propuesto clasificar o distribuir los trescientos aforismos según temas (cf. Pelegrín, *o.c.* 1978 y 1983).

POLÍTICA Y SOCIEDAD EN GRACIÁN

ANA AZANZA ELÍO

Aunque en el título de mi intervención no lo especifico, las reflexiones que expondré a continuación se basan esencialmente en la lectura de *Oráculo manual*[1] y también, en menor medida, en *El Criticón*[2]. Durante los dos últimos años académicos nos hemos reunido en la universidad de Granada el Grupo de investigación sobre el barroco dirigido por el profesor Pedro Cerezo. En esta mesa participan Emilio y Encarna, compañeros del grupo y este curso que hoy celebramos en Almuñécar es fruto sin duda de estos dos cursos dedicados a reflexionar juntos sobre el pensamiento barroco con especial atención a la obra de Gracián. Quiero dejar claro que sin ese diálogo filosófico y literario con los miembros del grupo no me hubiera planteado las cuestiones de las que voy a tratar. Esta ponencia ha nacido a raíz de tantas conversaciones como hemos tenido y en las que, yo al menos, me he enriquecido con las aportaciones de mis compañeros.

[1] Edición de Emilio Blanco, en Cátedra, colección Letras Hispánicas, Madrid 1997.

[2] La edición que he utilizado es la de Santos Alonso publicada en Cátedra, colección Letras Hispánicas, Madrid 2000.

En *Oráculo* encontramos gran cantidad de citas referentes al comportamiento del príncipe o del político en general. El objetivo de esta comunicación es mostrar en la medida de lo posible, respetando el límite del tiempo asignado, que Gracián presenta una posición filosófica, política y moral, muy rica en matices. Pienso además que para entrar a fondo en su pensamiento es necesario un esfuerzo no pequeño por entender el sentido de los aforismos, pues Gracián gusta de los contrastes, de las hipérboles. Estos recursos estilísticos pueden llegar a distraer al lector de los objetivos que Gracián persigue como escritor moral. Si como filósofos y amigos de las ideas puras esto nos puede resultar molesto, por otra parte la fecunda imaginación graciana tiene la ventaja de que nos deleita con las numerosas comparaciones que nos acercan a cuestiones difíciles y más abstractas. Mi tesis, que comparto con otros compañeros investigadores sentados en esta misma mesa, es el sentido pedagógico y moral de nuestro autor. Por eso primero, trataré de hacer ver este sentido moral también en el plano político, contrastando algunas de sus afirmaciones con las de Maquiavelo, al que consideramos tradicionalmente el primer o uno de los primeros teóricos de la filosofía política moderna. En la segunda parte de mi exposición me centraré más en aquellas cualidades que especialmente en *Oráculo Manual* Gracián aconseja al gobernante.

1. Comparación de algunas tesis de Maquiavelo con otras de Baltasar Gracián

En ocasiones se ha estimado que Gracián aconseja una prudencia mundana, más preocupada del éxito social que del bien, una actitud que persigue el propio interés despreocupándose, o al menos relegando a un segundo plano, las cuestiones como la justicia o la paz social, por ejemplo. Por eso Maquiavelo y Gracián coincidirían en el arte de manejar las

personas y circunstancias para provecho del príncipe. En realidad es el propio Gracián quien nos ha dejado su opinión sobre el florentino Maquiavelo. En *El Criticón* hay un pasaje significativo [3]. Cuando los dos protagonistas de la obra, Andrenio y Critilo se hallan en la Plaza Mayor de Madrid, sube al estrado un personaje que Gracián denomina «elocuentísimo embustero». Este charlatán se dedica a abrir las bocas del públicо metiéndoles en ellas cosas muy dulces y confitadas, pero luego les hazía echar cosas asquerosísimas, inmundicias horribles. El mismo decía comer algodón blanco y fino, más luego echaba por la boca espeso humo, fuego y más fuego que aterraba». Como de costumbre Andrenio queda alucinado por la escena pero Critilo le aclara que este celebrado personaje es, cito: «un falso político llamado Maquiavelo, que quiere dar sus falsos aforismos a los ignorantes», la gente los traga creyéndolos verdaderos, pero son, en palabras de Gracián dichas por Critilo: «una confitada inmundicia de vicios y de pecados, razones no de estado sino de establo». Y, al gusto de nuestro autor, nos desengañamos, pues «parece que tiene candidez en sus labios, pureza en su lengua», sin embargo «arroja fuego infernal que abrasa las costumbres y quemas las repúblicas. Tiene embelesados a muchos con sus mentiras que parecen una cosa y son otra» por lo que Critilo recomienda a su compañero de viaje «desenredarse de él». Ni siquiera se plantea discutir con él, puesto que ya ha dado por sentado que el autor del *Príncipe* es un embaucador.

Quizás ambos autores coinciden en que sus consejos políticos están «pegados al terreno», sin que, aparentemente en el caso de Baltasar Gracián, haya una referencia teológica, como sería de esperar en un jesuita. En Maquiavelo sabemos que no existe tal referencia. Maquiavelo rinde homenaje a la fe cristiana pero estima que el cristianismo en vez de ser mo-

[3] *Op. cit.*, Crisi séptima de la primera parte, pág. 165.

tivo de redención lo ha sido de decadencia. Este hecho, me refiero a la no referencia explícita a una fe religiosa, facilita establecer paralelismos entre los dos. Por ejemplo, el pesimismo sobre el hombre es un punto de encuentro. Maquiavelo y Gracián coinciden en la confianza en la bondad de pocos hombres: unos cuantos individuos pueden aportar remedio a la corrupción e incluso la ambición bien dirigida puede ser una ayuda para la sociedad. Baltasar Gracián entiende que si los seres humanos tomados en general dejan mucho que desear, cada uno en particular puede salvarse del mal siguiendo los consejos morales del *Oráculo.* No obstante, pienso que yendo más allá de las palabras hay razones suficientes para pensar que Gracián y Maquiavelo difieren en más de un punto. Por ejemplo, es conocida la relación que establece el florentino entre el príncipe y la religión, para Maquiavelo que el político crea o no crea es indiferente, lo fundamental es que dé muestras de creer, especialmente si el pueblo cree. Baltasar Gracián, por su parte, alaba en reiteradas ocasiones a Felipe II por su sincera religiosidad, y en la crisis octava de la segunda parte del *Criticón* [4] asegura que Carlos V «siempre desenvainó la espada por razón y por justicia. Al contrario que los alfanges del mahometo, Solimán y Selín que siempre pelearon contra la fe». Es decir, que Gracián alaba a Carlos V por haber defendido la fe religiosa también en la guerra, y en este aspecto no creo que haya coincidencia con Maquiavelo que ve la religión como un instrumento al servicio del poder estatal. Además también sabemos por el *Criticón* [5],que la razón de estado maquiavélica es para Baltasar Gracián razón de establo. Y en OM 29 recomienda ser hombre de entereza, es decir, que es preciso seguir la razón sin ceder, así deba luchar contra los propios amigos o incluso el propio interés. Dice que «los as-

[4] *Op. cit.,* Crisi octava de la segunda parte, pág. 448.

[5] *Op. cit.,* Crisi séptima de la primera parte, pág. 165.

tutos abstrahen la razón de estado», es decir, se apoyan en la razón de estado para hacer su conveniencia. El hombre entero se caracteriza por su tenacidad, y por «hallarse donde la verdad se halla», de donde deducimos que para Gracián la razón de estado es un buen expediente para variar de opinión según los vientos que corran [6].

Además Maquiavelo pone como remedio fundamental para el mal humano el Estado, no tanto como organismo ético, al modo de Hegel, sino como fuerza, como poder coercitivo y de mando que se impone más por el temor, sin mirar a otros fines superiores que justifiquen la actividad política. En Gracián no he encontrado tal defensa del estado ni de ningún régimen político en particular, abundan más las consideraciones de tipo moral. En *El Príncipe* [7] Maquiavelo reduce el estudio del hecho político a la búsqueda de la «verdad efectiva» de las cosas y pone así las nuevas bases de la «técnica prudente del poder». También en esa misma obra asegura: «hay tanta distancia de cómo se vive a cómo se habría de vivir, que quien deja lo que se hace por lo que debiera hacerse, busca más la ruina que la preservación, porque un hombre que quiera hacer en todas partes profesión de bueno, acumula ruinas entre tantos que no son buenos...» [8]. El príncipe tiene que

[6] B. GRACIÁN, *Oráculo manual,* aforismo 29: «Hombre de entereza. Siempre de parte de la razón, con tal tesón de su propósito, que ni la passión vulgar, ni la violencia tirana le obliguen jamás a pisar la raya de la razón... No repara ella (la entereza) en encontrarse con la amistad, con el poder, y aún con la propia conveniencia, y aquí es el aprieto de descònocerla. Abstrahen los astutos con metafísica plausible por no agraviar, o la razón superio o la de estado, pero el constante varón juzga por especie de traición el disimulo, preciase más de la tenacidad que de la sagacidad; hállase donde la verdad se halla; y si dexa los sugetos no es por variedad suya, sino dellos en dexarla primero.»

[7] N. MAQUIAVELO, *El Príncipe,* Alianza, Madrid 1992, capítulo 15.

[8] *Ibidem.,* pág. 15.

hacer lo que debe ser hecho de acuerdo con lo posible. Está por encima de la moralidad corriente, de la moralidad religiosa, pues su moral —como príncipe, no como hombre— consiste en servir por todos los medios a los fines del Estado. Baltasar Gracián pone la teología por encima de los demás saberes, separada, no al margen, sino en otro plano que no es el de los asuntos propiamente humanos [9]. Quizás por aquí es donde se pueden entender las interpretaciones que acercan los dos autores. A diferencia de tratadistas medievales o escolásticos tardíos, Gracián y Maquiavelo prescinden completamente de una revelación superior en sus consideraciones, y miran al hombre real, como es y se comporta en la historia.

Pero una diferencia importante los separa: pienso que el discreto que sigue los consejos del *Oráculo Manual*, a quien debe dominar antes que a nadie es a su propia persona [10], lo dice en el en el aforismo 8: *Hombre inapassionable*...No hay mayor señorío que el de sí mismo. En la «Armería del valor» del *Criticón* [11] no figura la espada de Alejandro Magno por-

[9] B. GRACIÁN, *El Criticón,* crisi 12 de la segunda parte, pág. 503: «Después de haber hecho la salva a la sagrada teología (verdaderamente divina, pues toda se consagra a conocer a Dios y rastrear sus infinitos atributos), habiéndola sublimado sobre sus cabeças y aún sobre las estrellas, que fuera indecencia adozenarla, prosiguiose la competencia entre todas las demás (ciencias y artes)...»

[10] B. GRACIÁN, *Oráculo manual,* aforismo 155. «Arte en el apassionarse...el primer paso del apassionarse es advertir que se apassiona, que es entrar con señorío del afecto, tanteando la necesidad hasta tal punto de enojo, y no más...Sepa parar bien y a su tiempo, que lo más dificultoso del correr está en el parar.»También tienen el mismo sentido de autodominio los aforismos 207, 218.

[11] B. GRACIÁN, *El Criticón,* crisi 8 de la segunda parte, pág. 444: «¿Dónde está la (espada) de Alexandro Magno que deseó mucho verla? —No os canséis en buscarla, que no está aquí. —¿Cómo no? Habiendo conquistado todo un mundo? —Porque no tuvo valor para vencerse a sí, mundo pequeño: sugetó toda la India mas no su ira.»

que habiendo dominado imperios no tuvo la valentía de dominarse a sí mismo. Por eso insisto en que Gracián da más importancia a las consideraciones de tipo moral sobre cualquier otra, mientras que Maquiavelo se centra en las reflexiones políticas.

Hay otro texto del *Criticón* [12] que puede servir para avalar la tesis que sostengo. Hablando sobre la fatal invención de la pólvora dice: «dicha así porque convierte en polvo el género humano. Esta ha acabado con los Héctores de Troya, con los Aquiles de Grecia». Y subrayo lo que me interesa más: «Ya no hay corazón ni valen fuerzas, ni aprovecha la destreza: un niño derriba un gigante, una gallina haze tiro a un león y al más valiente el cobarde, con que ya ninguno puede luzir ni campear.» En este párrafo se relacionan las reflexiones morales sobre el valor personal con la actuación en la guerra, asunto más bien político. Quiero decir que en un tratado político moderno no encontraríamos la valentía —cualidad del individuo, por tanto ética— conectada a un hecho político. Vemos que Gracián no ha entrado en la separación ética-política. El núcleo principal de esta crisis octava de la segunda parte del *Criticón* lo constituyen comentarios sobre el valor de famosos personajes históricos. En una perspectiva moderna como la de Maquiavelo o la de Hobbes, pienso que no hay lugar para relacionar el valor o la cobardía personales con las batallas en las dichos personajes se vieron envueltos. Y sin embargo esa es la perspectiva de Gracián en ese capítulo.

También figura en esa crisis octava una gran reflexión que se puede aplicar lo mismo en la España del siglo XVII que la del año 2001: el príncipe que organiza fiestas la pueblo para no dejar tiempo de discurrir en cosas mayores. Esto no es una estrategia que plantee Gracián, parece más bien una crítica al mal gobernante que un consejo, que sin duda, si media la razón de estado, Maquiavelo hubiera dado.

[12] B. GRACIÁN, *Op. cit.*, crisi octava de la segunda parte, pág. 442.

2. Predominio del bien como finalidad del gobernante

Destacaré algunas líneas maestras de conducta marcada por Baltasar Gracián al político en *Oráculo manual.*

Cierta autoridad natural que «es una secreta fuerza de superioridad» (OM 42) que cuando existe logra que se le sujeten los corazones y aún los discursos ajenos. Esta cualidad innata cuenta mucho para mandar, pues son «reyes por mérito» pero «leones por naturaleza». También en OM 106 recuerda que los empleos requieren cierta autoridad ajustada a su ejercicio, sin eso no pueden ejercerse dignamente. En OM 122 asegura. «es gran vitoria coger los coraçones no nace de una necia intrepidez, ni del enfadoso entretenimiento, sí en una decente autoridad nacida del genio superior y ayudada de los méritos». Así mismo esa eminencia y autoridad además de basarse en hechos reales de la persona es menester que se manifieste en la superioridad del hombre sobre el cargo. En OM 124 lo deja bien claro: «házese dependencia de la eminencia de modo que se note que el cargo le hubo menester a él y no él al cargo».

Considera la cortesía como la parte principal de la cultura de cualquiera (OM 118) [13], el cultivo de la inteligencia debe llevar según Gracián más al trato sociable que a la erudición, al final la cultura se trasluce en las acciones y no tanto en la ciencia, puesto que la cortesía es el ingrediente fundamental de una personalidad culta. Gracián no se llama a engaño, la enemistad, la envidia son moneda corriente en la sociedad y es preciso actuar ante ellos. Así en OM 165 aconseja no traicionar al amigo ya que «En personajes obligados se estraña más cualquier átomo de vajeza (sic); han de distar

[13] 118. *Cobrar fama de cortés,* que basta a hazerle plausible. Es la cortesía la principal parte de la cultura, especie de hechizo y así concilia la gracia de todos, así como la descortesía el desprecio y el enfado universal (...)

mucho la nobleza de la vileza. Preciése de que si la galantería, la generosidad y la fidelidad se perdiessen en el mundo se avían de buscar en su pecho.» Antes nos ha dicho que «cada uno ha de obrar como quien es, no como le obligan», quizás por las circunstancias de un mal trato, parece que debería de estar justificada una reacción antipática. Gracián recomienda no dejarse llevar por el odio ni caer en el defecto de maltratar al enemigo, pues el generoso está por encima del que no lo es, por encima en el plano moral, se entiende.

En el punto 75 aconseja no ser intratable, especialmente, «si uno es de muchos», es decir si uno manda sobre muchos. En el 177 hacerse a todos para ganar el afecto de todos. En 131 habla de «la galantería de condición», cuya primera señal es no sólo «hablar bien del enemigo» sino también «obrar mejor». Vemos pues con estos pocos ejemplos tomados de todo el libro que la cortesía, la amabilidad es básica para el que manda. Sin embargo, y para que nos demos cuenta de que Gracián es un autor sumamente matizado en sus afirmaciones y en su defensa de valores, recuerdo un pasaje del *Criticón*[14] de la segunda parte, crisis 8, donde se habla del monstruo de la cortesía. Hay individuos que arruinan su vida por no saber decir no a cualquier proposición. Allí se habla del jugador arruinado que empezó por ser cortés, de otro que perdió la salud, la honra y la hacienda por no parecer descortés con una mujer. Y concluye, «son infinitos los que se han perdido en el mundo por cortesía». Todo esto nos lleva a pensar que es preciso desengañarse de la excesiva cortesía, y que puede ser nefasto no saber decir no de vez en cuando a la gente.

Pienso que es fácil reconocer como con frecuencia en el mundo político y laboral la persona que quiere escalar puestos, no siempre pero sucede, se sirve de otros menos inteligentes o con menos capacidad en algún aspecto para manejarlos

[14] B. GRACIÁN, *El Criticón,*segunda parte, crisi 9, pág. 459-0.

a su antojo. Me parece que se puede mostrar en algunos aforismos del *Oráculo* que Gracián no estaría de acuerdo con este modo de proceder. Por ejemplo en el 15: «*Tener ingenios auxiliares.* Felicidad de poderosos; acompañarse de valientes de entendimiento que le saquen de todo ignorante aprieto, que le riñan las pendencias de la dificultad. Singular grandeza servirse de sabios...Ai mucho que saber y es poco el vivir. Es pues singular destreza el estudiar sin que cueste, y mucho por muchos sabiendo por todos.» Esto significa que para Gracián los asesores del gobernante deben estar preparados, dominar las cuestiones políticas de forma que el que manda lo haga sobre seguro. Por contraste el prepotente en general no está muy dispuesto a escuchar consejos.

En el 32 asegura que «la ventaja del mandar es poder hazer más bien que todos» y por eso se aconseja dar gusto. El político se hace creíble cuando sabe agradar, además contrasta esa actitud de benevolencia, de querer el bien, con la de los que no dan gusto de puro «malignos». Lo recuerda en el 40: «Requiérese pues para la benevolencia, la beneficencia: hazer bien a todos, buenas palabras y mejores obras, amar para ser amado.» A la vez que exhorta a abandonar las malas intenciones por ejemplo el aforismo 16: «*Saber con recta intención*...La intención malévola es un veneno de las perfecciones y, ayudada del saber malea con mayor sutileza: ¡infeliz eminencia la que se emplea en la ruindad!» y al final del 5: «no se ha de llegar al exceso de callar para que yerre, ni hazer incurable el daño ageno por el provecho propio.» Ese bien que se busca, ya hemos dicho antes que es la ventaja del mandar hazer más bien a todos, debe llevar al que gobierna a dejarse corregir por los demás. Estamos en aforismo 147: «ninguno ai tan perfecto que alguna vez no necesite de advertencia, el más esento, (esto es el que sobresale por su cargo en el conjunto de la sociedad) a de dar lugar al admirable aviso, ni la soberanía ha de escluir la docilidad.» El soberano por tanto no tiene excusa para desoír las advertencias de sus subalternos. Sin duda esta es una

exigencia moral difícil de cumplir por ambas partes, pues es mucho más sencillo dejar pasar las equivocaciones sin molestarse ni disgustarse. La práctica más común consiste en callar el defecto delante del interesado y comentarlo a la prensa para armar un escándalo si es preciso. Sigue el aforismo 147: «Ai hombres irremediables por inaccesibles, que se despeñan porque nadie osa llegar a detenerlos. El más entero ha de tener una puerta avierta a la amistad, y será la del socorro; ha de tener lugar un amigo para poder con desembaraço avisarle y aun castigarle...tenga en el retrete de su recato un fiel espejo de un confidente a quien deva y estime la corrección en el desengaño».

También parece claro que si hay una virtud recomendada al gobernante es la prudencia, la reflexión, la ponderación. En 92: «prudencia, reflexión, inteligencia cuanto más alto el empleo más necesaria», 96: «*De la gran sindéresis.* Es el trono de la razón, basa de la prudencia, que en fe de ella cuesta poco el acertar. Es suerte del Cielo, y la más deseada por primera y por mejor: la primera pieça del arnés con tal urgencia, que ninguna otra que le falte a un hombre le denomina falto.» En 64: «la prudencia ahorra disgustos, en 151: «toda la vida ha de ser pensar para acertar el rumbo». La lista de citas podía ser interminable. Sin embargo, y en contra de lo que pudiera parecer, —vuelvo a recordar la gran riqueza de matices que tiene Gracián en sus valoraciones— la prudencia no es irresolución. En 72: «Ai hombres indeterminables que necesitan de agena premonición en todo, y a vezes no nace tanto de la perplexidad del juicio, pues lo tienen perspicaz cuanto a la ineficacia. Ingenioso suele ser el dificultar pero más el hallar salida a los incovenientes.» Gracián exhorta a la acción, a la determinación a obrar, lo cual nos indica que si bien abundan las alusiones a la prudencia y la reflexión, al pensar antes de actuar, estas se compensan porque un buen ingenio es incompatible con la lentitud para pasar a la acción. Es decir, el prudente sopesa, mira y remira, pero una vez tomada la decisión

no puede pasar mucho tiempo antes de hacerla eficaz. Así lo recogen también otros puntos en los que se habla de los que por falta de resolución no lucieron sus cualidades, por ejemplo el 54: «tuvieron muchos prendas eminentes que por faltarles ese aliento del corazón parecieron muertos.» Y en 56: «son plausibles los prestos porque arguyen prodigiosa capacidad», en 53: «los sabios suelen pecar de retenidos...la presteza es madre de la dicha. Obró mucho el que nada dejó para mañana.»

La buena fama del gobernante debe basarse en virtudes reales, no fingidas. Ya en el 175 lo dice claramente: «sola la verdad puede dar reputación verdadera.» No se trata por tanto de adoptar actitudes extrañas con las que se quiera llamar la atención, en 143 lo especifica así: «no dar en paradoxo, es especie de embeleco y en materias políticas ruina de los estados.» Incluso contra los enemigos más valen los méritos y las prendas que las malas palabras, según leemos en 162: «Este castigo se tiene por el mayor: hazer veneno de la felicidad.» Lo interpreto en el sentido de que la propia serenidad del envidiado es arma suficiente contra los envidiosos y maldicientes.

Conclusión

Con frecuencia se ha hablado de la finalidad exclusivamente utilitaria de los consejos del *Oráculo manual*. Pienso que esta afirmación se fija excesivamente en algunos aspectos olvidando otros, y creo que no debemos de perder de vista el carácter barroco de nuestro autor, muy amigo de contrastes de posturas extremas, que a veces desconciertan. Un pensador estrictamente utilitarista no coincidiría con Gracián en algunos de sus consejos, quizás en la apariencia de algunas recomendaciones sí coincidiría, pero como filósofos opino que no debemos quedarnos en la superficie de las palabras. Ade-

más creo que hay algunos ejemplos de conductas aconsejadas en *Oráculo* que distan de ser utilitarias en el sentido de búsqueda exclusiva del propio interés y dominio. Por ejemplo, quiero llamar especialmente la atención sobre los aforismos (147) en los que se habla del consejo amistoso e incluso de la corrección que necesita el hombre prudente. En estos Gracián trata de la conveniencia de rodearse de personas más inteligentes. Cuando alguien pretende dominar, estar en la cumbre a cualquier precio, en general se desconfía de las inteligencias mejores que la propia, pues como diría nuestro autor, es fácil verse desbancado por esos consejeros superiores. Si se me permite, interpreto de otro modo sus frecuentes llamadas al reconsejo, a mirar y remirar, al retén, al esconderse. No pienso que su inspiración es tan claramente escéptica y descreída. Opino que aun poniendo el bien por delante, el jesuita nos insta a no ser cándida paloma, sobre todo si se tiene una responsabilidad política. Gracián no se engaña en absoluto sobre la condición humana y los peligros que acechan al que pretende ser héroe, especialmente la envidia, la maledicencia, la mala voluntad. No es fácil triunfar porque las trampas son abundantes, eso no es una intención orientada al beneficio personal: eso es que el individuo que busca la fama basada en méritos propios debe enfrentarse al mundo hecho de hombres de carne y hueso, con sus aspectos positivos y negativos, con sus fobias y sus afectos. De ahí que en tantos aforismos exhorte a mirar y remirar, aconsejarse y hasta reaconsejarse, y que uno de los personajes más señalados del *Criticón* sea Argos, el de los cien ojos. Realmente Baltasar Gracián nos enseña que no se puede vivir a ciegas, es preciso estar alerta, abrir los ojos y conocer con quien se trata. Además sostengo que si el jesuita fuera un hombre sin más horizonte que el interés personal no suscitaría la expectación que vemos despierta. Creo que la especie humana tiende a buscar el interés propio de manera bastante natural, quiero decir, sin necesidad de que nos animen escribiendo los 300

aforismo del *Oráculo* y las 800 páginas del *Criticón*. No obstante, para hacer el bien, y la política en palabras del mismo Baltasar Gracián, «es poder hazer más bien que todos» (OM 32) se precisa ser bueno, en el mejor sentido de la palabra, que tal vez no sea el de Machado. Es bastante complicado ser persona puesto que no bastan las buenas intenciones, ni siquiera las buenas acciones, todo es susceptible de ser retorcido, ocultado, mal visto. Ser persona es también ser fuerte, vencer dificultades que ponen los demás por envidia o simple malevolencia. Quizás de Baltasar Gracián aprendemos que hemos de revisar nuestro concepto de persona cabal, de persona sencillamente como dice él («nace el hombre bestia y muere muy persona» [15]) y darle un poco más de realidad, de vida. De las páginas del *Oráculo* no sacamos en conclusión, yo al menos no lo hago, que bueno, hombre cabal, héroe, discreto y por tanto capaz de gobernarse a sí mismo y a los demás es la persona apocada, sin iniciativa. Por decirlo llanamente, la persona cabal no es la que no mata una mosca, sino que da la impresión de que es preciso matar más de una para serlo. De otra manera o bien convertimos el célebre concepto graciano «persona» en una palabra sin demasiado interés, o bien enviamos los valores del hombre —prudencia, valentía, discreción, ingenio, elección, buen gusto— al *hiperuranio* platónico, donde moran los ángeles que al no tener debilidades son naturalmente espíritus perfectos, o sino, en una posibilidad más de moda, quizás existan unos seres en una galaxia aún desconocida que deberían bajar a nuestro planeta para enseñarnos, como intenta Baltasar Gracián, qué es ser persona.

[15] B. Gracián, *El Criticón*, crisi undézima, pág. 763.

EL ARTE DE NO SER IMPRUDENTE

EMILIO LÓPEZ MEDINA

Es corriente la idea de que el pensamiento de Gracián viene a convertirse, al cabo, en un mero arte de sobrevivencia [1], en una moral del «sálvese quien pueda» que, aunque calificación genérica de Américo Castro a todo el pensamiento del jesuita, parece sobre todo apropiada a su *Oráculo Manual*, al que nos vamos a referir aquí. Para Aranguren, la *prudencia* en el pensador aragonés vendría a ser «una deformación de la idea clásica de la prudencia que, conservando, sin duda, ciertas notas de esta virtud, es entendida fundamentalmente como *industria*, astucia, cautela, reserva, simulación y dolo» [2], lo que estaría muy en la línea de Montesinos, quien postula la tesis de que la obra de Gracián constituye una especie de culminación quintaesenciada, intelectualizada, de la picaresca [3].

[1] Jean-Claude Masson titula su *Prólogo* a *L'Art de la prudence* de Gracián, en la clásica traducción de Amelot de la Houssaie, como «Baltasar Gracián ou comment survivre en société» (Paris: Rivages Poche, 1998).

[2] J.L. López Aranguren: «La Moral de Gracián», *Revista de la Universidad de Madrid*, VII, 1958, pág. 336.

[3] La idea es recogida por José Bergamín en *Beltenebros y otros ensayos sobre la Literatura Española* (Ed. Noguer, Barcelona, 1973), en el capítulo «El disparate en la Literatura Española» (pág. 231ss).

Blanco, más matizadamente, prefiere presentar este *Oráculo* como un recetario para el triunfo: «La crítica ha venido señalando, casi *ab ovo*, que el *Oráculo* ofrece al lector una serie de normas prácticas de comportamiento para triunfar en el cambiante y peligroso mundo social del siglo XVII» [4] (... y no sólo en el mundo del siglo XVII, podríamos añadir nosotros, sino en el actual: baste recordar que el *Oráculo Manual* se convirtió recientemente en un «best-seller» en una sociedad tan competitiva como la norteamericana, y es un libro de lectura obligada en muchos cursos de ejecutivos de aquel país).

El propósito del presente trabajo es, sin embargo, el de enfatizar otros matices de este *Oráculo* que podrían exhibir a un Gracián menos logrero de lo que supondrían las interpretaciones anteriores; un Gracián que ofrece precisamente lo que anuncia en el subtítulo de la obra: un manual de navegación prudente en la vida que tuviera la función de un recordatorio de bolsillo acerca de lo que los hombres son y evitar que lleguemos a ser unos ingenuos engañados o confiados sobre su naturaleza, cayendo en una conducta errónea respecto de ellos; pero nunca tendría como propósito el estímulo hacia el abuso o la injusticia, o de convertirnos en unos desaprensivos de mayor o menor grado, como podría inferirse de las interpretaciones del tenor citado. Hasta el punto de que Gracián nos pintará un hombre ejemplar que es modelo de correcta convivencia y que, en la línea de las ideas de Pacto Social que empiezan a emerger en estos momentos en Europa, tiene como lema «hacer buena guerra» (165) [5] en el trato con los demás,

[4] Emilio Blanco: *Introducción* a su edición de *Oráculo Manual y Arte de Prudencia*, Cátedra, Madrid, 1995, pág. 47.

[5] Blanco aclara que el sentido de la expresión *hacer la guerra*, «modificado por el adjetivo, equivale aquí a *no jugar sucio*» (Blanco, 1995, pág. 192). (Los números que siguen a las citas remiten a los epígrafes de *Oráculo Manual* en la edición citada de Emilio Blanco).

en un equilibrio de tensión dinámica que constituiría una sociedad de hombres inteligentes, pues la «mala guerra» es propia de incautos y de la que sólo pueden derivarse males para todos. En definitiva, la moral de Gracián sólo implica una cosa: que no necesariamente deba ser el empleo del mal, del todo vale, el requisito para el éxito o la supervivencia social, es decir, que no necesariamente hay que ser deshonesto o «malo» para sobrevivir, sino una cosa más sencilla (o más difícil, según se mire): no ser un necio ni un pusilánime en las relaciones con los demás.

Pues bien, veamos inicialmente aquella primera cara que se puede presentar del Oráculo, para compararla con ésta.

Desde un punto de vista sistemático, comencemos señalando que, en el curso de la historia de las ideas, tal vez podría admitirse que Gracián consigue con su *Oráculo* el paso cualitativo de llevar al arte de gobernarse personalmente aquellos tradicionales libros de consejos para gobernar que se destinaban al *Príncipe* (Blanco, 1995, pág. 29ss). Pero mientras que el arte de gobernar tiene un fin general al que deben estar subordinados los medios e incluso la moral —Maquiavelo, el gran clásico de los consejos para *príncipes*, llegaba a decir que el empleo del mismo mal está justificado si se trata de conseguir la grandeza de la patria y el bienestar de los gobernados— [6], si se suprime esa razón superior, entonces la finalidad del actuar se limita al propio provecho, y los medios, si

[6] «Y hay que tener bien en cuenta que el príncipe [...] no puede observar todo lo que hace que los hombres sean tenidos por buenos, ya que a menudo se ve forzado para conservar el estado a obrar contra la fe, contra la caridad, contra la humanidad, contra la religión. Por eso tiene que contar con un ánimo dispuesto a moverse según los vientos de la fortuna y la variación de las circunstancias se lo exijan, y como ya dije antes, no alejarse del bien, si es posible, pero sabiendo entrar en el mal si es necesario» (Maquiavelo: *El príncipe*, Ed. Cátedra. Madrid, 1992, pág. 140).

se siguen justificando por el fin, quedan subordinados a ese interés egoísta.

Este parecería ser el caso de Gracián, y basten algunas de sus consideraciones para mostrarlo.

Así, en cuanto a la preponderancia del interés propio sobre el ajeno, encontramos textos tan explícitos y crudos como los siguientes:

> «[...] y en todo acontecimiento, siempre que se encontraren el hacer placer a otro con el hacerse a sí pesar, es lección de conveniencia que vale más que el otro se disguste ahora que no tú después y sin remedio» (64).

> «Nunca por la compasión del infeliz se ha de incurrir en la desgracia del afortunado» (163).

Y en cuanto a la preponderancia, en este caso personal, del fin sobre los medios:

> «Algunos ponen más la mira en el rigor de la dirección que en la felicidad del conseguir intento [7], pero más prepondera siempre el descrédito de la infelicidad que el abono de la diligencia. El que vence no necesita dar satisfacciones. No perciben los más la puntualidad de las circunstancias, sino los buenos o los ruines sucesos; y así, nunca se pierde reputación cuando se consigue el intento. Todo lo dora un buen fin, aunque lo desmientan los desaciertos de los medios.» (66) [8]

[7] Finalidad (Cfr. nota n1317 de Blanco, que se remite al *Diccionario de Autoridades*, ed. facsímil, Gredos, Madrid, 1990).

[8] Compárese con Maquiavelo: «[...] en las acciones de todos los hombres, especialmente de los príncipes, donde no hay tribunal al que apelar, se atiende al resultado. Procure, pues, el príncipe ganar y conservar su estado: los medios siempre serán juzgados honorables y alabados por todos, ya que el vulgo se deja cautivar por las apariencias y el éxito, y en el mundo no hay más que vulgo.» (Maquiavelo: *El Príncipe*, pág. 141 de la ed. cit.)

«*Cuando no puede uno vestirse la piel del León, vístase la de la Vulpeja* [...] El que sale con su intento nunca pierde reputación. A falta de fuerza, destreza. Por un camino o por otro: o por el real del valor o por el atajo del artificio [...] Cuando no se puede alcanzar la cosa, entra el desprecio» (220) [9].

Al mismo tiempo, además de que no se halla explícitamente manifiesta en toda la obra una norma superior de conducta, de una finalidad o bien general que la dirija, encontramos afirmaciones que precisamente parecen no recomendarla; por ejemplo, en el epígrafe 288 del *Oráculo*, que significativamente es titulado *Vivir a la ocasión*:

«No vaya por generalidades en el vivir [...] ni intime leyes precisas al querer, [...]».

A partir de aquí, en cuanto no llegue a proponerse la alternativa de una moral que desde la esfera privada se eleve a contribuir al bien común o al engrandecimiento de la sociedad, u otras normas más generales, los consejos mismos que antes estaban destinados al triunfo del político, y que en esencia se basan en la astucia, en aprovechar la ocasión y en el arte de ganar voluntades, sólo podrían convertirse en un catálogo, en un «manual» de navegación en esta vida, como se ha di-

[9] Compárese, de igual modo, con Maquiavelo: «Debéis, pues, saber que hay dos modos de combatir: uno con las leyes, el otro con la fuerza; el primero es propio de los hombres, el segundo de las bestias; pero, puesto que el primero muchas veces no basta, conviene recurrir al segundo. Por lo tanto, es necesario que un príncipe sepa actuar según convenga, como bestia y como hombre [...] Estando, pues, el príncipe obligado a saber comportarse a veces como una bestia, de entre ellas ha de elegir a la zorra y al león; porque el león no sabe defenderse de las trampas, ni la zorra de los lobos. Es, pues, necesario ser zorra para conocer las trampas, y león para atemorizar a los lobos» (Maquiavelo: *El Príncipe*, pág. 138-139 de la ed. cit.).

cho, para provecho de sí y de los más allegados (y no mucho más allá de la esfera familiar).

Pero lo que sí cabe destacar es que, aunque Gracián no coincida con el caso prototípico de Maquiavelo en lo que se refiere a la finalidad última a que debe dirigirse la moral social, sí habría coincidencia en la línea de pensamiento que, proveniente precisamente del Renacimiento, deja de fundamentar la reflexión política y social en supuestos metafísicos apriόricos y la basa en el conocimiento de los hechos mismos. Por ello, los «consejos» de prudencia de Gracián constituyen un *arte* que, sin prejuicios religiosos o filosóficos antepuestos (o sobrepuestos), no deriva tanto de una reflexión sobre la naturaleza «esencial» del hombre, cuanto de la experiencia real que de él se tiene.

Y es que el hombre se alza, sin lugar a dudas, en centro casi exclusivo de atención del jesuita. Él mismo declara explícitamente que «más importa conocer los genios y las propiedades de las personas que las de las yerbas y piedras» (291), «y es gran filosofía alcanzar los genios y distinguir los humores de los hombres» (157). Hay que admitir que, aunque no tanto con la finalidad de hacerles daños —y en los límites que veremos—, este conocimiento es conveniente para aprovecharse de ellos o de sus bienes si existe la oportunidad (263) [10], y nos permite elegir a aquellas personas de quienes se pueden obtener beneficio (11,108), así como apartarnos de los desgraciados que nada pueden aportar, sino mala suerte (31), y en todo caso, y ésta es su virtualidad principal, evitar los males que, sin lugar a dudas, todos nos pueden ocasionar.

[10] «Más se goza de las [cosas] ajenas que [de las] propias [...] Gózanse las cosas ajenas con doblada fruición, esto es, sin el riesgo del daño y con el gusto de la novedad. Sabe todo mejor [en la] privación: hasta el agua ajena se miente néctar. El tener las cosas, a más de que disminuye la fruición, aumenta el enfado tanto de prestallas como de no prestallas (263)».

Por todo ello, y como el hombre vive en sociedad y no puede renunciar a las relaciones con otros hombres, esa *arte* es sobre todo un conjunto de normas a tener en cuenta en el trato con ellos, trato que ha de estar fundado en la *desconfianza*:

> «*Obrar siempre como a vista.* Aquel es varón remirado que mira que le miran o que le mirarán. Sabe que las paredes oyen y que lo mal hecho revienta por salir. Aun cuando solo, obra como a vista de todo el mundo, porque sabe que todo se sabrá, ya mira como a testigos ahora a los que por noticia lo serán después. No se recataba de que le podían registrar en su casa desde las ajenas el que deseaba que todo el mundo le viese». (297).

Y ello porque «cualquiera vale para enemigo, no así para amigo. Pocos pueden hacer bien, y casi todos mal» (257). El avisado debe saber que «nadie le busca a él, sino su interés en él o por él» (252).

En el trato es fundamental conocer a los hombres por debajo de las apariencias y evitar su engaño (99, 130, 146). Apariencias que son legítimas cuando acompañan al hombre sustancial (175, 295), pues, «si bien con los entendidos vale mucho el seso en todo, para los más es necesario el remonte [encumbrarse]» (253), pero que hay que saber mostrar y administrar: «Las cosas no pasan por lo que son, sino por lo que parecen. Valer y saberlo mostrar es valer dos veces»(130) [11]. Así mismo, esa relación con los demás debe serlo sin excesos, pues «todo lo demasiado es vicioso y mucho más en el trato» (33); de esta manera evitaremos que se degenere la propia

[11] «Es menester arte en el ostentar: aun lo muy excelente depende de circunstancias y no tiene siempre vez [...] Ha de ser muy templada porque no dé en vulgar. [...] Gran destreza suya no descubrir toda la perfección de una vez, sino por brújula [según el sentido] irla pintando, y siempre adelantando; que un realce sea empeño de otro mayor, y el aplauso del primero, mueva expectación de los demás» (277).

imagen (177), ya que «todo lo recóndito veneran [los hombres] por misterio y lo celebran porque oyen celebrarlo» (253), sin que deba llegar al otro extremo de constituirse en una persona inaccesible e intratable, sobre todo pensando en el propio interés (147). De todos modos, el requisito inexcusable para esta relación con los demás es evitar a los necios, fuente de innumerables males: «Nunca embarazarse con necios» (197), «librarse de las necedades comunes» (209), etc. La obsesión por los necios es constante a lo largo de todo el *Oráculo*: «Son tontos todos los que lo parecen y la mitad de los que no lo parecen» (201); «no morir de achaque de necio» (208), etc. Incluso padecer necios es para él una de las mayores desgracias (y es precisamente aquí donde encontramos uno de los escasísimos rastros de humor en esta obra, con esta fina ironía: «*Saber sufrir necios* [...] La mayor regla del vivir, según Epicteto, es el sufrir, y a esto redujo la mitad de la sabiduría [...] Nace del sufrimiento la inestimable paz, que es la felicidad de la tierra» (159)... Y ello si no es también una ironía quintaesenciada la que sigue inmediatamente a la anterior: «Y el que no se hallare con ánimo de sufrir[los] apele al retiro de sí mismo, si es que a sí mismo se ha de poder tolerar» (es decir, si puede tolerarse como necio).

Y como la coexistencia, al fin, se convierte en un ejercicio de *toma y daca*, Gracián desarrolla toda una «ciencia» del saber denegar (70), del saber dar (255) [12] y del saber conseguir (144, 235) [13], etc.

[12] «Gran sutileza del dar, que cueste poco y se desee mucho, para que se estime más» (255).

[13] «*Saber pedir* [...] Hay unos que no saben negar; con éstos no es menester ganzúa. Hay otros que el *No* es su primera palabra a todas horas; con éstos es menester la industria. Y con todos, la sazón: un coger los espíritus alegres, o por el pasto antecedente del cuerpo o por el ánimo. Si ya la atención del reflexivo que atiende no previene la sutileza en el que intenta, los días del gozo son los de favor [...]» (235).

En cuanto a las *circunstancias* en que se desarrolla la vida y ese contacto entre los hombres, es imprescindible saber escrutarlas (277) para aprovechar la ocasión (54,268,288)... Es conveniente incluso conocer los propios días fastos y nefastos (139), y la buena o mala estrella (196).

Pero en lo que más brilla Gracián es en la batería de *métodos* que aplica para llevar a cabo esa finalidad de éxito, o de sobrevivencia al menos, que se suele señalar. Podrían dividirse en dos grandes grupos: los que llamaríamos métodos *pasivos* o por *omisión,* que son todos los que se refieren a la ocultación, y métodos *activos* encaminados a la acción. En los primeros, la regla de oro es el secretismo, el encubrimiento de todo a todos: de los defectos (145, 177), las intenciones (45, 98) y hasta de la propia valía (58, 120, 170, 177, 212, 239) [14]; no señalarse (30, 277, 278, 284) [15], parecer distante, aun a costa de no ser querido (290) [16], no darse por enterado en situaciones comprometidas (237) [17], empleando para ello el disimulo y la evasiva (73, 88, 98, 215, 256) [18], el mutismo (160),

[14] «Saber más de lo que conviene es despuntar» (239).

[15] «*Huir de nota en todo.* Que en siendo notados, serán defectos los mismos realces. Nace esto de singularidad, que siempre fue censurada, quédase solo el singular. Aun lo lindo, si sobresale, es descrédito; en haciendo reparar, ofende, y mucho más singularidades desautorizadas» (278).

[16] «No ser muy amado para conservar el respeto [...] El amor introduce la llaneza, y al paso que ésta entra, sale la estimación» (290).

[17] «*Nunca partir secretos con mayores [superiores].* Pensará partir peras y partirá piedras. Perecieron muchos de confidentes [...] El que comunicó sus secretos a otro hízose esclavo de él [...] Los secretos, pues ni oírlos ni decirlos» (237).

[18] «Es dificultoso el rumbo del humano trato, por estar lleno de escollos del descrédito; el desviarse es lo seguro, consultando a Ulises de astucia. Vale aquí mucho el artificioso desliz. Sobre todo, eche por la galantería, que es el único atajo de los empeños» (256).

etc; no hay siquiera que mostrar la propia humanidad ante otro hombre para no desmerecer, pues, «el mayor desdoro de un hombre es dar muestra de que es hombre» (289). Y, desde luego, en último término es arte inexcusable saber escabullirse (y que él mismo practicó, por ejemplo publicando sus obras a nombre de su hermano para evitar conflictos con los superiores de la orden a que pertenecía): hay que «saberse descartar», lo que equivale en lenguaje llano a no meterse en líos, a dejar estar (31, 138)[19], etc. Todo lo cual es requisito para lograr los fines que uno se propone.

Los métodos *activos* son los que más abundan en el recetario graciano, inacabable y variable: Emilio Blanco hace un catálogo de «tretas (13,17,132,149,188,205,212,213,299), ardides (153,207,215), estratagemas (13,144,264)...» (Blanco, 1995, p.63), etc. A todo lo cual se añaden las correspondientes reglas para agradar (299), para mover voluntades (26), etc. Para ganarse a los hombres hay que saberles obligar (244); saber «vender» los méritos e incluso a uno mismo, pues hay que «tener un punto de negociante» (129, 150, 232), con la moneda de cambio de las palabras: «Gran sutileza del vivir, saber vender el aire. Lo más se paga con palabras, y bastan ellas a desempeñar una imposibilidad. Negóciase en el aire con el aire [...]. Siempre se ha de llevar la boca llena de azúcar para confitar palabras, que saben bien a los mismos enemigos» (267); etc. Pero también hay que saber declinar en otros los males (149, 234, 258)[20] o aprovecharse de los aje-

[19] «Hay torbellinos en el humano trato, tempestades de voluntad; entonces es cordura retirarse al seguro puerto del dar vado» (138). «La mejor treta del juego es saberse descartar» (31).

[20] «*Buscar quien le ayude a llevar las infelicidades.* Nunca será solo, y menos en los riesgos, que sería cargarse con todo el odio. Piensan algunos alzarse con toda la superintendencia, y álzanse con la murmuración. De esta suerte tendrá quien le excuse o quien le ayude a llevar el mal. No se atreven tan fácilmente a dos, ni la fortuna, ni la vulgaridad, y aun por eso el médico sagaz, ya que erró la cura, no yerra en

nos (189) y, si no se pueden evitar, hay que sufrirlos y usarlos en la medida en que nos sea posible (como hay que sufrir necios (159) y usarlos (240), que son casi los peores enemigos según se dijo, o hacerse uno mismo el necio (240)[21]); hay incluso que saber tratar y usar a los enemigos (84,217) y, desde luego, desconfiar hasta de los amigos (217), etc.:

> «Confiar de los amigos hoy como enemigos mañana, y los peores; y pues pasa en la realidad, pase en la prevención. No se han de dar armas a los tránsfugas de la amistad, que hacen con ellas la mayor guerra» (217).

En principio, y a la vista de este recetario de métodos gracianos, parecería difícil despegarse de esa moral instrumental que, en ausencia de norma superior según se dijo, degenerara en una conducta del «todo vale» universal y que, por lo tanto, desembocara finalmente en el conflicto de la rapiña de todos contra todos o en la misma granujería propia del pícaro. Blanco, recordando la condición cristiana del autor —y, se

---

buscar quien, a título de consulta, le ayude a llevar el ataúd: repártase el peso y el pesar, que la desdicha a solas se redobla para intolerable» (258). «Sea el riego común y recíproca la causa para que no se le convierta en testigo el que se reconoce partícipe» (234). «*Todo lo favorable obrarlo por sí, todo lo odioso por terceros* [...] Tenga donde den los golpes del descontento, que son el odio y la murmuración [...] Suele ser la rabia vulgar como la canina, que desconociendo la causa de su daño, se revuelve contra el instrumento y, aunque éste no tenga la culpa principal, padece la pena de inmediato» (187). Véase de nuevo Maquiavelo: «[...] Se puede extraer, además, otro principio importante: que los príncipes han de hacer que otros apliquen los castigos y reservarse ellos la concesión de gracias y beneficios» (Maquiavelo: *El Príncipe*, *op. cit.*, pág. 145).

[21] «La sencilla [necedad] lo es, que no la doble, que hasta esto llega el artificio. Para ser bienquisto, el único medio [es] vestirse la piel del más simple de los brutos» (240).

puede añadir, del filósofo de su siglo— llama la atención en qué «poco queda aquí de la ascética cristiana»(Blanco, 1995, pág. 59). Pero, desde nuestro punto de vista, las cuestiones importantes son las que siguen a esa pregunta y entran de lleno en el campo filosófico; con lo cual nos retrotraemos a la cuestión inicial: ¿Qué queda de la moral?, ¿qué queda después de este repertorio de recetas para la supervivencia, aparentemente a toda costa? La respuesta, sin embargo, habría que darla a la inversa y poner de relieve que en ningún momento hay en Gracián recomendación alguna al empleo del mal como medio para conseguir fines. Bien es verdad que sí parece aceptar la existencia del mismo como algo inevitable, por lo que sus consejos no están tanto destinados a combatirlo o desterrarlo, cuanto a conseguir que no nos afecte. Por ello, en esta lluvia de perjuicios humanos que parece ser la existencia, el *Arte de Prudencia* no va más allá de prevenirlos y, en todo caso, tener ventaja en aquellos daños que nos puede proporcionar el prójimo (no ser engañado, perjudicado, calumniado, objeto de burla, deshonrado...), con la única contrapartida de la inteligencia contra ese mal y contra quienes pueden hacerlo: «para el [mal] que viene del Cielo es la paciencia; para el que viene del suelo, la prudencia» (254).

Sólo así puede entenderse el modelo de hombre que el jesuita viene a proponernos en esta su *Arte de Prudencia.* Un modelo de hombre que, como decíamos al principio, no es precisamente la personificación de un desaprensivo en una sociedad hostil. Antes bien, su moral y su ideal están más conformes con el prototipo que podría encarnar la virtud renacentista. Tal arquetipo comienza ya a ser prefigurado en los primeros epígrafes del *Oráculo* (2,6) y es descrito precisamente como conclusión en uno de los colofones a la obra, en el antepenúltimo epígrafe:

> «Tres cosas hacen un prodigio, y son el don máximo de la suma liberalidad: Ingenio fecundo, juicio profundo y gusto

relevantemente jocundo [...] El ingenio no ha de estar en el espinazo, que sería más ser laborioso que agudo. Pensar bien es el fruto de la racionalidad [...] Ofréceseles mucho [a los entendimientos agraciados]: felicísima fecundidad. Pero un buen gusto sazona toda la vida» (298) [22].

A estas cualidades hemos de añadir otra muy importante, que es el presupuesto de todo el obrar y tal vez la principal lección que recorre todo el libro: la de ser un hombre atento, avisado, *prudente*. A estar atento, advertido de las cosas de la vida, se dirige precisamente gran parte de esta *Arte* y salpica sus aforismos de cabo a rabo. Y es que la conducta de este hombre liberal, ingenioso, profundo y de buen gusto es la de una persona que, tal vez por lo mismo, no se deja engañar, dominar o ser destruido por otros, pero no tanto la conducta de un necio que se expusiera o se plegara a unos individuos, situaciones e incluso preceptos que pudieran perjudicarle, sean éstos del tipo que fueren (hasta el punto de que «hanse de procurar los medios humanos como si no hubiese divinos» (251)).

Este hombre juicioso, de buen gusto y avisado ha de llevar a cabo un ejercicio de autodisciplina como preparación a la vida con los demás: el conocimiento de sí y la práctica de la voluntad sobre sí [23]. Conocer de uno mismo (89) no sólo las

[22] En líneas generales, puede afirmarse que, en Gracián, el *genio* se identificaría con la personalidad del individuo, el *ingenio* con su potencialidad inventiva y creativa, mientras que el *juicio* correspondería a la capacidad de discernimiento. (Sobre la preeminencia y diferencias entre estas cualidades, y en particular entre juicio e ingenio, Cerezo Galán: «El pleito entre el juicio y el ingenio en Baltazar Gracián» (inédito)).

[23] «*Conocer su defecto Rey.* Ninguno vive sin él, contrapeso de la prenda relevante; y si le favorece la inclinación, apodérase a lo tirano. Comience a hacerle la guerra, publicando el cuidado contra él, y el primer paso sea el manifiesto, que en siendo conocido, será vencido, y más si el interesado hace el concepto de él como los que notan. Para ser señor de sí es menester ir sobre sí. Rendido este cabo de imperfecciones, acabarán todas (225)».

propias posibilidades o virtudes, sino también los defectos (186) como medio de corregirse (69, 225): «Aquí [en los defectos] es el gallardo vencerse y dar esta felicidad a los demás realces» (161). El dominio de sí (8,52,55,222, 225) es requisito inexcusable para el dominio de la circunstancia y situación y, al cabo, para dominar a otros —«sea uno primero señor de sí, y lo será después de los otros»(55)—, y en ello no hay que olvidar que «el cuidado puede hacer de la costumbre segunda naturaleza» (238). No hay que perderse siquiera el respeto a uno mismo (50, 284) [24], ni la compostura (52), ni la serenidad (55) o la templanza (108), etc...

En cuanto a la educación «formal» de este hombre, Gracián no llega a abordar sistemáticamente el problema, aunque son constantes sus referencias a una educación forjada en la relación con personas inteligentes y cultas, lo que él llama «una sabiduría conversable»:

> «Sabiduría conversable valióle más a algunos que todas las siete [artes], con ser tan liberales» (22). «—*Tratar con quien se puede aprender.* Sea el amigable trato escuela de erudición, y la conversación enseñanza culta, un hacer de los amigos maestros, penetrando el útil del aprender con el gusto del conversar»(11).

El conocimiento, pues, se busca sobre todo a través de la compañía de hombres excelentes, de modo que «saberse ladear» [25] es el mejor «atajo para ser persona»(108), hasta el exceso de hacerse servir de sabios si le fuere posible (en lo que incluye, naturalmente, un punto de pragmatismo, pues los sabios, a más de ilustrados, nos pueden sacar de algún apuro...,

[24] «Estímese, si quiere que le estimen» (284).

[25] «Ladearse», en el *Oráculo Manual,* tiene el sentido de «rodearse de», «juntarse con». El *Diccionario de la Real Academia de la Lengua* aún conserva la acepción de andar o ponerse al lado de una persona.

empezando por el apuro de tener que estudiar personalmente las materias):

> «*Tener ingenios auxiliares.* Felicidad de poderosos; acompañarse de valientes [excelentes] de entendimiento que le saquen de todo ignorante aprieto, que le riñan las pendencias de la dificultad. Singular grandeza servirse de sabios, y que excede al bárbaro gusto de Tigranes, aquél que afectaba [dedicaba] los rendidos Reyes para criados. Nuevo género de señorío, en lo mejor del vivir hacer siervos por arte de los que hizo la naturaleza superiores. Hay mucho que saber y es poco el vivir, y no se vive si no se sabe. Es, pues, singular destreza el estudiar sin que cueste, y mucho por muchos, sabiendo por todos. Dice después [el que así aprende] en un Consistorio por muchos, o por su boca hablan tantos sabios cuantos le previnieron, consiguiendo el crédito de Oráculo a sudor ajeno. Hacen aquéllos primero elección de la lección, y sírvenle después en quintaesencias el saber. Pero el que no pudiere alcanzar a tener la sabiduría en servidumbre, lógrela en familiaridad [en/con la compañía]» (15).

Pero es más, no sólo es de buen trato ese hombre liberal, juicioso y de buen gusto, sino que, por lo mismo, no puede ser el caso de una persona sin escrúpulos ni freno en la servidumbre de los demás, en su explotación o daño. En ningún momento Gracián llega a recomendar una conducta injusta con los otros[26] ni, lo que es más al caso, jamás llega a propugnar,

[26] «Gracián presupone la honestidad de su interlocutor —su buen fondo y su fe en Dios—. Si le aconseja la astucia, esconder su juego, no es para abusar del mundo [...] Todo lo contrario, Gracián quiere ayudar al 'hombre de bien' a no sucumbir a los oscuros deseos de sus rivales y adversarios. Pues las disensiones, las rivalidades, los rencores no se disimulaban entonces como hoy, tras una 'hipocresía consensual'; a menudo estaban tintados de sangre»(Masson, 1998, pág. 22, traducción propia).

para esa supervivencia o éxito, la ruptura de las reglas sociales como forma de una sobrevivencia egoísta. Todo lo contrario: el *yo* juega limpio, aunque lúcida y prudentemente, hay que «*hacer buena guerra*. Puédenle obligar al cuerdo a hacerla, pero no mala» (165), y ello por propia prudencia: «Deje de hacer lo indecente más por el temor de su cordura que por el rigor de la ajena autoridad» (50). Y es que actuar rectamente no implica que no se juegue inteligentemente (o al contrario). Precisamente porque no hay que olvidar que todo el *Oráculo* es una recomendación a la prudencia, la mayor de las *imprudencias*, la mayor de las torpezas, sería romper esas reglas de juego sociales, «hacer mala guerra», porque se rompería la paz, objetivo de Gracián: «Para vivir, dejar vivir. No sólo viven los pacíficos, sino que reinan [...] Vivir mucho y vivir con gusto es vivir por dos, y fruto de la paz» (192). ¿Cómo no importarían las reglas cuando tanto importan las formas en Gracián, cuando tanto importa la buena fama, la honra, como expresión quintaesenciada del hombre de orden?:

> «Hase de hablar lo muy bueno, y obrar lo muy honroso. La una es perfección de la cabeza, la otra del corazón» (202).

Es más, la conducta del *hombre sustancial* está fundada en la verdad y no en el engaño con el prójimo, aunque sólo fuera por el aspecto práctico que ella comporta y de que tanto gusta el jesuita, pues sólo la verdad puede dar provecho:

> «*Hombre sustancial* [...] Sola la verdad puede dar reputación verdadera, y la sustancia entra en provecho. Un embeleco ha menester otros muchos, y así toda la fábrica es quimera, y como se funda en el aire es preciso venir a tierra» (175).

En una época en la que empieza a tomar cuerpo estructural la tesis de la sociedad como *Pacto* de los individuos en unas reglas de relación (año 1647: *Oráculo* de Gracián; 1651:

Leviatán de Hobbes; 1690: *Dos tratados sobre el gobierno civil* de Locke), esta idea implícita de Baltasar Gracián podría así exhibirse como el contraluz o, si se prefiere, la falsilla sobre la que se dibuja toda esta *Arte de Prudencia*: el interés propio pasa inexcusablemente porque no se rompa el acuerdo en las reglas de juego de todos —aún con todas las estratagemas/límite descritas, pero también con su inteligencia—, que es la primera condición para mantener ese interés egoísta y de supervivencia de *cada uno* que sepa emplearlas (y de *todos*, pues inteligentemente egoísta es la solidaridad con quien no sepa, al objeto de que se mantengan), como sería de interés común no romper las leyes del mercado —metáfora empleada profusamente por Gracián—, campo abonado de la inteligencia, donde todos salen ganando en función del respeto a las reglas; o tal vez el caso del juego —otra de las metáforas muy caras al jesuita—, en el que unos pierden y otros ganan según ocasiones, pero donde perviven las normas..., que permiten seguir jugando, bien que, además, esas reglas pueden ir creándose en el mismo ejercicio social, aspirando a una forma de vida óptima: el juego de los prudentes, el juego de las inteligencias.

El alcance de este *egoísmo inteligente* puede ser atisbado cuando Gracián avisa de que no hay por qué ser bueno sin más, y menos en exceso, exceso del que se pueden derivar tantos males o más de los que se querían evitar, al tiempo que acusa de falta de sensibilidad a esos buenos de la bondad por la bondad: «*No ser malo de puro bueno.* Eslo el que nunca se enoja: tienen poco de personas los insensibles [...] Gran mal es perderse de puro bueno en este sentido de insensibilidad» (266). A la maldad (y a la bondad perniciosa) ajena no hay que corresponder con la maldad, sino con la inteligencia: «*Hombre de ley* [...] Sirva, pues, la mala correspondencia ajena, no para la imitación, sino para la cautela. Es el riesgo de desquiciar la entereza a vista del ruin proceder. Pero el varón de ley nunca se olvida de quién es por lo que los otros son»(280). De

modo que aquel aforismo inspirado en Horacio de que «antes loco con todos que cuerdo a solas» es voluntariamente modificado por Gracián como aspiración a un ideal: «Mas yo moderaría aquel aforismo diciendo: antes cuerdo con los más que loco a solas» (133). Pero «si fuera inevitable el desvío, sea excusable, antes con tibieza de favor que con violencia de furor», dice en 257, titulado significativamente *Nunca llegar al rompimiento*. Para Gracián, este mantenimiento de las reglas de convivencia sin hacer el mal, pero tampoco el tonto, haría una sociedad de artistas en esta prudencia, es decir, de hombres inteligentes y de buen gusto, pero no necios ni ingenuamente engañados sobre lo que el hombre es.

Ediciones recientes de *Oráculo Manual*

GRACIÁN, B. (1647) *Oráculo Manual y Arte de Prudencia*, edición de Emilio Blanco. Madrid: Cátedra, 1995.

GRACIÁN, B. (1647) *L'Art de la prudence*, traducción de Amelot de la Houssaie (1684), prólogo de Jean-Claude Masson. Paris: Rivages Poche, 1998.

GRACIÁN, B. (1647) *The art of worldly wisdom: a pocket oracle*. London: Heinemann, 1993.

Bibliografía reciente sobre *Oráculo Manual*

BLANCO, M. (1987) «*Arte de ingenio* et *arte de prudencia*. Le conceptisme dans la pensée politique du XVIIe siècle», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XXIII, págs. 355-386.

BLÜHER, K. A. (1969) «Gracián's Aphorismen im *Oráculo Manual* un die Tradition der politischen Aphorismensammlungen in Spanien», *Ibero-romania*, I, págs. 319-327.

CHECA, J. (1991) «*Oráculo manual*, Gracián y el ejercicio de la lectura», *Hispanic Review*, LIX, págs. 263-280.

EICKHOFF, G. (1991) «Die 'regla de gran maestro' des *Oráculo Manual* in Kontext biblischer und ignatianischer Tradition», en Neumaister y Briesemeister (eds.), *El Mundo de Gracián*. Berlín: Colloquium Verlag, págs. 111-126.

GÖTTERT, K.-H. (1988) «Das Ideal der Klugheit im Barock, Baltasar Graciáns *Oráculo Manual y arte de prudencia»*, en *Kommunikationsideale, Untersuchungen zur europäischen Konversationstheorie.* Múnich: Indicium, págs. 44-61.

HATZFELD, H. (1973) «The Baroquism of Gracián's *Oráculo manual»*, en *Homenaje a Gracián*, 1958, 103-117; en *Estudios sobre el Barroco.* Madrid: Gredos, págs. 388-405.

KRABBENHOFT, K. (1994) *El precio de la cortesía. Retórica e innovación en Quevedo y Gracián. Un estudio de la Vida de Marco Bruto y del Oráculo Manual y arte de prudencia.* Salamanca: Universidad.

LACADENA Y CALERO, E. (1986) «Anotaciones al *Oráculo manual*, los atisbos ilustrados de Gracián», en *Gracián y su época*, 1986. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, págs. 173-180.

LOPE BLANCH, J. M. (1986) «La estructura del discurso en el *Oráculo manual»*, *Archivo de Filología Aragonesa*, XXXVI-XXXVII, págs. 101-115.

PELEGRÍN, B. (1982) «Antihèse, métaphore, synecdoque et méthonymie, Stragégie de la figure dans «*Oráculo manual* de Baltasar Gracián», *Revue de Littérature Comparée*, III, 339-351.

POVEDANO, F. G. (1976) «El juego de palabras en el *Oráculo manual* de Gracián», *Romanische Forschungen*, LXXXVIII, págs. 210-224.

BALTASAR GRACIÁN Y EL ARTE DE SABER VIVIR (POLÍTICA Y FILOSOFÍA MORAL EN EL BARROCO ESPAÑOL)

JORGE NOVELLA SUÁREZ

Toda la vida ha de ser pensar para acertar el rumbo: el reconsejo y providencia dan arbitrio de vivir anticipado. (O.M. 151)

1. El universo barroco [1]

El drama del hombre centra el tiempo barroco y sobre él recae la meditación del jesuita y profesor de filosofía Baltasar Gracián. La agudeza de ingenio va a inventar y abrir nuevas opciones en un mundo donde la perspectiva individual prima, lejos de utopismos, arbitrismos o reformismos. El héroe, el político, el discreto, el hombre, el individuo, Andrenio y Critilo no constituyen dos arquetipos de hombre, más bien son complementarios de los que resulta el hombre graciano. Auténtico microcosmos, que al igual que un Estado enfrenta las

[1] Las lecturas y referencias al Barroco están desarrolladas en mis trabajos: «Tierno Galván y el Barroco», *Sistema*, 121, Madrid, 1994, págs. 5-27; y en el capítulo 3 «Tiempo de silencio: Barroco y neotacitismo (1948-1953)», de *El proyecto ilustrado de Enrique Tierno Galván*, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 2001, págs. 91-123.

tareas para su desarrollo y triunfo, deberá hacer lo propio para encontrar su propio fin. Ese es el viaje, ese peregrinar del hombre hacia su propia autorrealización, conseguir ser persona, a saber vivir.

El correlato de la obra de Baltasar Gracián es el mundo barroco. Los preceptos de sus obras no son un mero ejemplo de literatura especular, consejos a príncipes y gobernantes para que aprendan el arte del buen gobierno. La intención es ofrecer a ese «varón atento», los medios para afrontar las peripecias de la vida en un universo hostil («movedizo, cambiante e inseguro»). La definición cristiana especifica al mundo como enemigo del alma: «En Gracián el mundo es embustero y cambiante por naturaleza. De ahí la conveniencia, la tan predicada necesidad de renunciar a sus fungibles placeres, la insistencia en la búsqueda de la verdadera virtud a través de la ascesis y la mortificación.» [2] Desconfianza, precaución del hombre ante el mundo, pues «el embustero mundo son los hombres».

La vida española de los siglos XVI y XVII está impregnada de cuestiones religiosas y problemas teológicos debido a la escisión que representó para el mundo católico la Reforma protestante. De nuestro país surge la Contrarreforma y los primeros teóricos encargados de combatir las posturas luteranas y calvinistas. Es por ello que la problemática transciende las esferas intelectuales y culturales, así como el marco jurídico-político, la vida cotidiana está impregnada por lo religioso. La consecuencia es que en todos los ambientes preocupan sobremanera las cuestiones de ortodoxia religiosa y las posturas heréticas, a lo que contribuyó el Santo Oficio. El unitarismo religioso, el prisma de la teología como único pun-

[2] BAQUERO GOYANES, M.: «Perspectivismo y satira en *El Criticón*», en *Homenaje a Gracián*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1958, pág. 53.

to de vista y la ortodoxia católica impiden cualquier otra interpretación a los hechos, *«el barroco consiste en un equilibrio que se recobra continuamente, y cuyo esquema explicativo profundo está en la relación Gracia-Naturaleza.»* [3]

En la *Antología de escritores políticos del Siglo de Oro* así como en su prólogo a *El Político* [4], de Baltasar Gracián, el profesor Tierno Galván ha pergeñado lo que a su juicio son las notas constitutivas del Barroco: la política como sierva de la moral, ausencia de originalidad en cuanto a la base filosófica (escolástica), mesianismo (destino especial, glorioso y supremo de España en el mundo), sistemática ocultación de los temas en sus dimensiones europeas, el antihumanismo (consistente en negar la historicidad y progreso que se insinuaron en el Renacimiento, con Bacon y Guicciardini) y el pesimismo, auténtico gozne de la concepción del mundo del pensador político barroco que piensa desde categorías exclusivamente antropológicas. De esta base antropológica, desligada de la perfectibilidad histórica, depende el pesimismo barroco.

Si en el antagonismo y equilibrio de aflicción-pecado, arrepentimiento-caída, Gracia-Naturaleza está qué sea el Barroco, las características principales de éste se van a desarrollar desde ese par de conceptos, en el Barroco la persona «... vive con la misma familiaridad lo mundanal y lo celeste, que ha perdido el sentido de la pretensión de inaccesibilidad de lo divino». Imbricación de la teología, la salvación, la virtud, el pecado, la Gracia en la vida cotidiana. No hay oposición fe-

[3] TIERNO GALVÁN, E.: «Notas sobre el Barroco», en *Escritos (1950-1960)*, Tecnos, Madrid, 1971, pág. 233.

[4] DE VEGA, Pedro (ed.): *Antología de escritores políticos del Siglo de Oro*, Introducción de Tierno Galván, Ed. Taurus, Madrid, 1966; TIERNO GALVÁN, E.: Introducción a Baltasar Gracián, *El Político*, edición de Correa Calderón, Anaya, Salamanca-Madrid, 1961; también en *Estudios de pensamiento político*, (junto a Raúl Morodo), Tucar, Madrid, 1976. Cito por esta edición.

cunda entre lo eclesiástico y lo secular» [5]. La *unicidad* está en la base de toda la concepción barroca del mundo, de ahí la no dialéctica de la historia y de que ésta se desarrolle como una contraposición entre antónimos. El barroco se explica por conceptos antitéticos, por la tensión de dos posturas: «Sánchez Albornoz contrapuso espíritu y razón; Ferrater Mora, la pasión hispánica y la razón europea; Robert Mandrou, la milagrera España barroca a la patética Europa...» [6]

Esta tensión se da en el seno de la sociedad misma, donde coexisten «un aparente calvinismo de las formas de ciertos sectores de la sociedad española, la rigidez formal, el puritanismo inexorable, en contraste con la violencia y la pasión, que al mismo tiempo y muchas veces en la misma situación se combinan con la frialdad dogmática». [7] Si en la contraposición y equilibrio entre Gracia y Naturaleza radica qué es el Barroco, la prevalencia de una u otra nos lleva respectivamente, a la tesis de la ortodoxia católica (la Gracia perfecciona y auxilia a la conducta humana) o ante la tesis reformista (ruptura del equilibrio entre ambas). El *pesimismo* barroco es producto de la quiebra de la tensión entre Gracia y Naturaleza, la Gracia es vencida por la Naturaleza caída, «el pesimismo barroco se expresa como la conciencia enfermiza de lo perecedero. La idea de perecedero o caducidad es una idea manejada por la ascética cristiana para fomentar el desprecio del mundo» [8]. Si lo perfecto le está vedado y se instala en lo contingente, es claro que el pesimismo está presente en la vida cotidiana de la España barroca, así como el perfectismo e in-

[5] TIERNO GALVÁN, *Notas sobre el barroco*, pág. 234, cursiva mía.

[6] REGLÁ CAMPISTOL, J.: «El Barroco español», en Ubieto y otros, *Introducción a la Historia de España*, Ed. Teide, Barcelona, 14.ª ed., 1983, pág. 407.

[7] TIERNO GALVÁN, *Notas sobre el barroco*, pág. 234.

[8] TIERNO GALVÁN, *Acotaciones a la historia de la cultura occidental en la Edad Moderna*, Tecnos, Madrid, pág. 73.

movilismo reflejado en la novela picaresca. Las contradicciones hay que vencerlas... por «la perfección católica haciendo que el mundo sea, desde la profundidad de la caída, un reflejo del cielo por la práctica de las virtudes» [9]; la práctica de las virtudes cristianas conducen a ese camino de perfección. Baltasar Gracián está inmerso en esa relación que marca la vida cotidiana, cultural y política del Barroco español, su obra es el producto de esa tensión, es un hombre de su tiempo y recoge el espíritu de su época. Ese *Zeitgeist* graciano puede parecer contradictorio, en tanto que en su obra encontramos posturas enfrentadas.

2. Tacitismo y antimaquiavelismo

En la teoría política del Siglo de Oro encontramos dos orientaciones, una, de carácter «hermético y exclusivista, rechaza... la autonomía de la política respecto de la moral»; y otra por «quienes presionados por la vida misma, creen que se puede lograr una transición que incorpore a la doctrina política tradicional las nuevas tendencias sin que por ello padezcan nada los supuestos del catolicismo.» [10] Antimaquiavelismo y Tacitismo.

Gracián también participa de caracteres de ambos movimientos, se ha hablado tanto de antimaquiavelismo como de secularización en Gracián: «en general son los jesuitas aquellos que más ejemplos proporcionan probablemente de lo que

[9] TIERNO GALVÁN, *Sobre la novela picaresca y otros escritos*, Tecnos, Madrid, 1974, págs. 111 y ss.

[10] TIERNO GALVÁN, E.: «Nota bibliográfica de *Norte de Príncipes y Vida de Rómulo*, de Juan Pablo Martir Rizo, edición, estudio preliminar y notas de J. Antonio Maravall, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1945», publicada en *Revista de Derecho Privado*, núm. 345, diciembre, Madrid, 1945, págs. 746-748, pág. 747.

se llamó el maquiavelismo de los antimaquiavelistas —desde Rivadeneyra hasta Gracián—. Puede darse un aparente antimaquiavelismo frenético, como en el caso de Gracián, coincidiendo con una actitud de pura moralística, esto es, de mera moral acomodaticia y tecnificada, propia de su fundamento maquiavélico; pero, en concordancia con esto que decimos, observamos que Gracián ofrece lados en su pensamiento de fuerte secularización» [11]. Se ejemplifica en el aforismo 251 del *Oráculo Manual*, «*Hanse de procurar los medios humanos como si no huviese divinos, y los divinos como si no huviese humanos*. Regla de gran maestro, no ai que añadir comento». La huella de San Ignacio de Loyola está aquí patente, incluso se ha hablado de «cierto averroísmo» que no parece relevante, pero es evidente que «esas palabras enuncian una penetración de la tendencia de secularización en la vida práctica y en la esfera moral incuestionable» [12]. Dicho esto, podemos apuntar elementos que reforzarían el antimaquiavelismo graciano: su providencialismo; o su opinión sobre el autor de *Los discursos de Tito Livio*: «Este es un falso político llamado el Maquiavelo, que quiere dar a beber sus falsos aforismos a los ignorantes... Y, bien examinados, no son otro que una confitada inmundicia de vicios y de pecados: razones, no de

[11] MARAVALL, J. A.: «Maquiavelo y maquiavelismo en España», *Estudios de Historia del Pensamiento Español. El siglo del Barroco*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1984, pág. 67; también en *La oposición política bajo los Austrias*, Ariel, Narcelona, pág. 209. «Todavía, nuestros dos más conspicuos tacitistas, Gracián y Saavedra Fajardo, recogerán alguna alusión a la peligrosidad de Tácito y señalarán algún matiz desfavorable (atendiendo a la época, cabe pensar si para excitar más a su lectura), el primero en *El político*» (MARAVALL, «La corriente doctrinal del tacitismo político en España», pág. 94.)

[12] MARAVALL, J. A.: *La oposición*, pág. 209.

Estado, sino de establo» [13]; o contrariamente el que a lo largo de *El Criticón*, sus protagonistas no se encuentren con la Iglesia, aunque Roma, «termino de la tierra y entrada católica del cielo» [14] y símbolo de la cristiandad, sea etapa final del peregrinar de Andrenio y Critilo.

Gracián mantenía que quien debía introducir en política al héroe era Tácito, el tacitismo fue un escape para concebir la autonomía de lo político, frente a la tradición de corte medieval, firme y pujante en España, que somete sin concesiones la política a la ética. Se elaboró sobre Tácito por «su carácter de clásico, no contaminado originariamente por las rivalidades políticas modernas.» [15] Los tacitistas se oponían al sometimiento de la Política a la Moral, realizan «una reflexión política, autónoma, crítica» [16] y un proceso de autonomización y racionalización de la política, que va a sustituir en España a Maquiavelo [17]. Los tacitistas serán los innovadores, los que

[13] GRACIÁN, B.: *El Criticón*, Introducción de E. Hidalgo Serna, edición de Elena Cantarino, Espasa-Calpe, Austral, Madrid, 1998, I, crisi VII, pág. 173; también en II, crisi IV, pág. 388 donde alude a Juan Botero y su «buena o verdadera razón de Estado».

[14] GRACIÁN, *El Criticón*, III, crisi IX, pág. 748.

[15] TIERNO GALVÁN, *El tacitismo*, pág. 24.

[16] MARAVALL, J. A.: «La corriente doctrinal del tacitismo político en España», en *Estudios de Historia del Pensamiento. El Siglo del Barroco*. Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1984, pág. 77. Para la relación de Gracián con el tacitismo es imprescindible la tesis doctoral de Elena CANTARINO, *De la Razón de Estado a la razón de Estado del individuo. Tratados político-morales de Baltasar Gracián (1637-1647)*, Servei de Publicacions, Universitat de Valencia, 1996, especialmente el apartado III.2, págs. 403-473; también págs. 195-219 para una clasificación sobre las escuelas que abordan la Razón de Estado.

[17] Lo que hace afirmar a Marañon: *«el verdadero maquiavelismo se aprendió en Tácito antes que en Maquiavelo*. En *Antonio Pérez. El hombre, el drama, la época*. Espasa-Calpe, vol. I, Madrid, 7.ª ed., 1963, pág. 291; esta postura la comparten Benedetto Croce y Toffanin entre otros.

representan la modernidad frente a la tradición aunque «no perdieron la acendrada fe católica ni el respeto a la ética construida sobre esta fe»; en su estudio sobre *El Político* asevera el viejo profesor: «Tanto en Italia como en España el tacitismo aparece para satisfacer la misma necesidad: la de encontrar una teoría que hiciera de la política con moral, según la buena razón de Estado, un instrumento eficaz de la práctica.» [18]

La innovación de Gracián radica en ser «un precursor de la política con "intención dirigida", un casuismo moral contemporáneo... Gracián no es, pues, tacitista, sino que utiliza a Tácito para aplicar su singular casuismo político-moral» [19]. El ocasionalismo moral presente en la obra graciana, el punto de partida de la «dirección de la intención» está orientada por los contenidos de la ética cristiana, desde ella el político, el discreto o el héroe han de vencer las circunstancias adversas (del mundo y los hombres), en ese caso específico y preciso, a través del análisis concreto, decidiendo-descartando cómo actuar.

La actitud tradicional, antimaquiavelista y antitacitista, («eticista» la califica Cantarino), la representa el jesuita Pedro de Ribadeneira (1527-1611) quien combatirá con denodados esfuerzos a los tacitistas y a todos los seguidores de la Mala Razón de Estado; ésta consiste en apuntar exclusivamen-

---

Frente a ellos Tierno Galván mantiene que el tacitismo español es una actitud peculiar y quizás la más original de su época, políticamente hablando. No es una línea de pensamiento importada sino que tiene personalidad y caracteres propios. Esta tesis que niega que el tacitismo sea «un disfraz histórico» del maquiavelismo la comparten, entre otros, Murillo Ferrol, Jose Antonio Maravall, Fernández Santamaría, Modesto Santos, quienes lo entienden como «producto de la progresiva racionalización del saber político y una manifestación del empirismo político».

[18] TIERNO GALVÁN, E: Introducción a *El Político,* en *Estudios de Pensamiento Político*, Tucar, Madrid, 1976, pág. 96.

[19] TIERNO GALVÁN, E.: Introducción a *El Político*, pág. 98.

te a la conservación y acrecentamiento del Estado, «como si la religión cristiana y el Estado fueran contrarios o pudiese haber otra razón para conservar el Estado mejor que la que el Señor de todos los estados nos ha enseñado para la conservación de ellos. Frente a esta razón de Estado hay otra, que es la que se debe seguir: la primera es falsa y aparente, la segunda sólida y verdadera, aquella engañosa y diabólica, esta cierta y divina; una que del Estado hace religión, otra que de la religión hace Estado» [20].

Este es el reto de Gracián, quien sufrió en su propia biografía los vaivenes de los enfrentamientos entre estas dos posturas antitéticas que protagonizan la discusión sobre la teoría contrarreformista del Estado desde mediados del siglo XVI hasta casi finales del XVII. Ni maquiavelismo ni contrarreformismo, Gracián forma parte de esa minoría que intenta encontrar un camino propio (casuismo moral) para las disyuntivas morales y complejidades políticas que debe afrontar el hombre barroco desde la ética cristiana. Pienso que se puede parangonar con aquellos que buscan —y precisan— otra vía que armonice las posturas encontradas de maquiavelistas y antimaquiavelistas. Conocía perfectamente, como señala Elena Cantarino, «la diferencia entre la «buena y verdadera» y la «mala o falsa» (razón de Estado)... demostrar que estas concepciones van a influir en su obra de tal forma que sus primeros tratados pueden ser interpretados como *la razón de Estado llevada a la esfera individual*» [21]. El autor de *Arte y agudeza de*

[20] Cfr. TIERNO GALVÁN, «El Tacitismo en el siglo de Oro español», en *Escritos (1950-1960)*, ed. cit., pág. 34. Ver cuadro tacitismo-antitacitismo.

[21] CANTARINO, E.: *op. cit.*, pág. 451, ver 521 y ss.; también «Las políticas en el museo del discreto», en *Sobre agudeza y conceptos de Baltasar Gracián*, Simposio filosófico-literario, UNED, Calatayud, pág. 9. Aranguren en *La moral de Gracián*, señala que «se ha podido hablar de un "maquiavelismo personalista" o "razón de Estado de la persona", a propósito de nuestro autor», pág. 117.

ingenio no considera que la política es algo autónomo e independiente de la moral, aunque tampoco es su concepción la de Rivadeneira que sojuzga a la política como sierva de la religión.

Arturo Del Hoyo ha señalado como «en su obra con intención tacitista, con vistas pragmáticas, establece "reglas ciertas, no paradojas políticas"» y haciendo suyas las palabras de Angel Ferrari cuando vincula el biografismo político barroco al «tacitismo posrenacentista, sentencioso y audaz» [22]. La constatación de la crisis y el declive político son anticipados por Gracián, erigiéndose en el centro de su reflexión ya desde *El Político* (1640). Tierno Galván apunta como los modernos «no fueron maquiavelistas. En España no hubo maquiavelismo doctrinal. Los innovadores no perdieron la acendrada fe católica ni el respeto a la ética construida sobre esta fe» [23]. En el pensamiento graciano encontramos señales inequívocas de «esa minoría que quiere incorporarse a Europa sin abandonar la tradición, y en el terreno que nos ocupa merced a la recepción de Tácito, anuda los conceptos de ciencia y experiencia que predominaron en nuestro Renacimiento en las doctrinas políticas con supuestos teóricos irrechazables, como es la elevación de la política a la categoría de técnica, con cierta independencia respecto de la moral, y la elaboración rigurosa de la técnica política, que la corriente tradicional veía innecesaria» [24].

Gracián intenta armonizar ambas, ni subordinación (aunque la providencia está omnipresente) ni desligamiento. El hombre, con su libre albedrío puede ir descartando, eligiendo, valiéndose de la prudencia, una virtud que le orienta en la vida cual es el camino para llegar a ser persona, virtuoso, san-

[22] DEL HOYO, A.: Estudio preliminar a Baltasar Gracián, *Obras Completas*, Aguilar, 1967^3, pp. CXXXVIII y CXXXIX.

[23] TIERNO GALVÁN, *El Tacitismo*, pág. 33.

[24] TIERNO GALVÁN, Ibid., pág. 34.

to. Que la religión no esté omnipresente y *siempre* al final[25] no es casualidad ni conformismo hacia sus superiores. Su héroe y su político es Fernando el Católico, «Tres eses hazen dichoso: santo, sano y sabio», la virtud es «tan hermosa, que se lleva la gracia de Dios y de las gentes» (O. M., 300).

3. **Aforismo: historia como experiencia**

La concepción del pasado como experiencia y ésta como historia es otra singularidad barroca. Maravall elucida el concepto de experiencia a lo largo del s. XVII, poniéndolo en relación con la historia: ésta «no se reduce, pues, en el pensamiento del s. XVII, a hechos pasados, sino singulares; no tampoco a hechos humanos, sino de todo el ámbito natural. La historia es, por consiguiente, la universalidad de la experiencia.

Gracián sigue la estela tacitista, la historia como algo que enseña a vivir; en el último realce de *El Discreto* la caracteriza como «gran madre de la vida, esposa del entendimiento e hija de la experiencia, la plausible Historia, la que más deleita y la que más enseña.»[26] Historia, ciencia y política descansan sobre la experiencia. El sentido de la historia como experiencia es servir de base a la teoría y práctica de la política. Alamos Barrientos lo resume así «La política es una ciencia experimental basada en la historia», que «podrá guiar y enderezar su ánimo al bien»[27].

[25] En *El Discreto*: «La misma Filosofía no es otro que meditación de la muerte, que es menester meditarla muchas veces antes, para acertarla hacer bien una sola después», El *Oráculo Manual* – aforismos 96 y 300, *El Criticón* (III, crisi XII).

[26] GRACIÁN, B.: *El Discreto,* edición de Aurora Egido, Alianza, Madrid, 1997, Realce XXV, pág. 359. No lejos de la concepción de Malvezzi, Guicciardini e incluso del propio Maquiavelo.

[27] TIERNO GALVÁN, *El tacitismo*, pág. 67. Véase «El concepto de historia: De *El Héroe* al *Oráculo*», en Aurora EGIDO: *Las caras de la prudencia y Baltasar Gracián,* Castalia, Madrid, 2000, págs. 117-156.

El fundamento de la política como ciencia es la *experiencia histórica.* Es aquí donde surge Tácito, «el clásico romano, por características ya estudiadas permitirá recoger ejemplos e inducir aforismos, es decir, construir la ciencia política tal y como Alamos la veía, autónoma respecto de la moral y rigurosa de método» [28].

Aurora Egido sostiene que Gracián tenía un «sentido moral de la prudencia que le alejaba de la tradición teológica representada por San Alberto Magno y recreada por el padre Ribadeneira, pues no entra en su definición el que sea medio de alcanzar el conocimiento de la perfección de Dios, quedándose, a lo humano, en el terreno de la filosofía moral. Gracián tratará por todos los medios de superar el tópico y de fundirlo con otros símbolos para dar un nuevo significado a la prudencia a lo largo de toda su obra» [29]. Experiencia e historia van a ser sus fuentes «según el estilo de la mejor tradición tacitista», señala la autora de *La rosa del silencio*, a fin de superar el enfrentamiento de la Contrarreforma con la política, haciendo compatibles la ética y la política.

Gracián abre el foco de su visión, no limitándose a la esfera de la política: es la vida del hombre en toda su complejidad la protagonista de su obra. Sus propias experiencias, las lecturas de clásicos, y, en definitiva, su propia tensión personal e intelectual, lo que hace que en ellas todo ello esté presente. ¿Cómo expresa Baltasar Gracián estos pensamientos? Mediante *aforismos*. El uso del aforismo en el Siglo de Oro está destinado a sintetizar el discurso acerca de la naturaleza humana. Es el modo de expresión peculiar del Barroco y, al igual que en los moralistas franceses del s. XVIII, versa casi siempre sobre temas de carácter moral. Aforismo, sentencia,

[28] TIERNO GALVÁN, *El tacitismo*, pág. 67.

[29] EGIDO, A.: *Las caras de la prudencia y Baltasar Gracián*, Castalia, Madrid, 2000, pág. 98.

máxima, adagio, apotegma, proverbio o dicho, son definidos como «modos breves y resumidos de expresarse que, buscando el fundamento, delimitan y aclaran lo que hay de positivo o de negativo en el pensamiento o en las conductas» [30]. El aforismo como «procedimiento estilístico reductor», como modo de expresión y exposición, tono y forma aseverativa, se caracteriza por su concisión. Si el dicho es la expresión típica de la Contrarreforma es porque en él se concentra-condensa la historia, aquello que debe aprender el Príncipe, «es la formulación racional de una situación... la reducción del proceso histórico a una fórmula invariable... Esta es la dimensión mágica del aforismo, la fe en lo inalterable.» [31] El contenido del aforismo tiene una pretensión de validez para cualquier tiempo histórico, son máximas atemporales, y ello es debido a que «la integración del pasado y futuro en el presente intelectual y psicológico produce el aforismo... La vacuidad de la conciencia histórica del barroco italiano y español se recoge en la permanencia de aforismos o máximas... En el barroco son signo del miedo o de la dificultad social de interpretar la historia como progreso(...). Cualquier período aforismático es un período histórico de vencedores o vencidos.» [32]

[30] TIERNO GALVÁN, Introducción a Eduardo Valentí (Selección), *Aurea Dicta, Dichos y proverbios del mundo clásico*, Ed. Crítica, Barcelona, 1987, pág. 7. Albert Camus consideraba las máximas como «trazos, sondeos, iluminaciones bruscas, cualquier cosa menos leyes»; Introducción a Chamfort, Máximas y pensamientos, en *Ensayos*, Madrid, 1989, pág. 297.

[31] TIERNO GALVÁN, *Tradición y modernismo*, Ed. Tecnos, Madrid, 1962, pág. 50. También: «El aforismo dice lo que siempre ocurre *así*. El saber aforismático barroco es un saber especial: el saber de la "asidad". En general la cultura barroca es un saber del *así* como permanencia, y en este sentido se explica que exista un contínuo juego retórico entre el instante y la duración» (Tierno Galván, Introducción a B. Gracián, *El político*, Anaya, Salamanca-Madrid, 1961, págs. 90-91).

[32] TIERNO GALVÁN, *El miedo a la razón*, Ed. Tecnos, Madrid, 1986, pág. 36, cursiva mía.

Con Gracián el aforismo se convierte en el género de la filosofía moral (junto a Marco Aurelio, La Rochefoucauld, La Bruyére, Chamfort, Lichtemberg, Schopenhauer y Nietzsche), «situado el género en un tiempo abstracto, lapidario, imperecedero, que desprecia el dato cronológico y la narración de los hechos, extrae del pasado verdades eternas acrisolándolas de forma apotegmática»; en «verdades filosóficas inamovibles para el presente y el futuro» [33]. Estos aforismos están asentados en «el terreno laico de la experiencia humana, aunque el último de ellos hable de la "mano de Dios enojada"» [34].

Gracián utiliza tanto el mundo clásico, latinos principalmente, como los textos bíblicos (proverbios, cantares, etc.) y las sentencias de los escritores políticos del Siglo de Oro. ¿Intenta como Andrés Alciato construir un corpus cristiano católico que sustituyese a los antiguos clásicos? Sus sentencias ¿se corresponden con una moral con fundamentos dogmáticos?, o más bien como los clásicos latinos ¿se apoya en el sentido común y en la experiencia guiada por la razón? Mundo clásico-mundo barroco, libertad y dogmatismo, el mundo greco latino está más próximo, se identifica más con la *secularización, la desacralización.*

Se ha dejado atrás la redención sobrenatural y es el hombre quien ha de «salvarse a sí mismo» en ese universo donde todo está en continuo cambio, la rueda del tiempo hace que «unas cosas van, otras vienen; vuelven las monarquías y revuélvense también, que no hay cosa que tenga estado, todo es subida y declinación» [35].

[33] EGIDO, A.: «El concepto de historia: de *El Héroe* al *Oráculo*», en *Las caras de la prudencia y Baltasar Gracián*, Castalia, Madrid, pág. 150 y 152.

[34] EGIDO, A.: *op. cit.*, pág. 154. Véase el sugerente artículo de B. Pelegrín, «Del fragmento al sueño de totalidad. Entre dos infinitos, el aforismo», en *Barroco y Neobarroco*, Cuadernos del Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1992, págs. 33-44.

[35] GRACIÁN, *El Criticón*, III, crisi X, pág. 769.

4. La prudencia

La prudencia es el hilo conductor de gran parte de la obra graciana, desde ella expone su propio proceso de desengaño en el *Oráculo manual y arte de prudencia.* Es una introducción para aquellos que incautos o ignorantes aprendan y sepan algunas de las claves con las que hay que arrostrar el hecho ineludible de intentar lograr su propio fin. «Avisos al varón atento» que son «aciertos del vivir», este tratado propedéutico va dirigido a aquellos que quieran alcanzar el arte de prudencia. Para lo cual se precisa «una participación activa del lector. La misma que se hacia necesaria en quien interpretaba las empresas y los emblemas» [36]. Exige que cada descifrador construya su propio camino a través de los aforismos de Gracián.

El arte de la prudencia de Baltasar Gracián tiene un inequívoco punto de partida aristotélico-tomista. Veamos, brevemente, los antecedentes de la prudencia graciana. Aristóteles en la *Etica a Nicómaco* [37] se ocupa de las virtudes intelectuales, en consecuencia, de la prudencia. Virtud «es, por tanto, un modo de ser selectivo, siendo un término medio relativo a nosotros, determinado por la razón y por aquello por lo que decidiría el hombre prudente. Es un medio entre dos vicios, uno por exceso y otro por defecto...» (II, 6, 1106b 36-1107a 2). Y es ella quien guía las acciones encaminadas a conseguir el bien supremo del hombre, la felicidad que consiste en vi-

[36] DEL HOYO, A.: Estudio preliminar a *Obras Completas* de Baltasar Gracián, Aguilar, Madrid, 1967^3, pág. CLVII; en el mismo sentido la introducción de Emilio Blanco a Gracián, *Oráculo manual y arte de prudencia*, Cátedra, Madrid, 2000^3, pág. 63; y Jorge Checa, «*Oráculo manual:* Gracián y el ejercicio de la lectura», *Hispanic Review*, 59, Universidad de Pensilvania, 1991, pág. 264 y 269.

[37] ARISTÓTELES, *Ética Nicomaquea*, traducción de J. Pallí Bonet, introducción y notas de Emilio Lledó, Gredos, Madrid, 1985, libro VI, capág. 1-13, págs. 269-290.

vir y actuar bien. La felicidad se consigue viviendo conforme a la razón, y con ello la felicidad viene a ser un ejercicio de la virtud. La *phrónesis*, traducida como *prudentia* al latín, la empleamos como *sabiduría práctica*. Es una actividad de la que «comprenderemos su naturaleza, considerando a qué hombres consideramos prudentes» (VI, 5, 1140a 23-25). El hombre prudente es aquél que es capaz de deliberar rectamente no sólo sobre lo que es bueno para él mismo, sino para vivir bien en general: «Deliberamos sobre lo que está en nuestro poder y es realizable... Y todos los hombres deliberan sobre lo que ellos mismos pueden hacer» (III, 3, 1112a 32 y 35). El objeto de la deliberación «no es el fin, sino los medios que conducen al fin» (III, 3, 1113a, 1-2); deliberación como análisis e investigación de los procedimientos y recursos a los que podemos acceder para alcanzar los fines que queremos realizar.

La prudencia es un conocimiento práctico y virtud del hombre sensato. Saber práctico que deben poseer aquellos que se ocupan del gobierno, ya que la función del prudente consiste en deliberar rectamente sobre un bien práctico y mostrar cuáles son los medios para alcanzar la felicidad, verdadero fin del ser humano. Ulises y Pericles son el modelo del hombre sensato y prudente que delibera en su interior antes de tomar decisiones y no el impulsivo Aquiles.

Aubenque apunta que «la deliberación es, pues, la condición sin la cual la acción humana no puede ser una acción buena, es decir, virtuosa» [38]. En efecto, el principio que mueve a la acción es la elección, la decisión, pero ésta tiene como principios tanto la reflexión como el deseo. Pero, el ser humano, además de racional, es social; es por ello que la vida buena pivota sobre la justicia, la sabiduría práctica (la prudencia) y la amistad como cohesión entre los miembros de la comunidad.

[38] AUBENQUE, P.: *La prudencia en Aristóteles*, Crítica, Barcelona, 1999, pág. 134.

En Tomás de Aquino la prudencia es una virtud cardinal que ayuda al hombre a dar respuestas al mundo, a conseguir la felicidad (*Felicitas autem activa est actus prudentiae, quo homo et se alios gubernat*), y es una virtud necesaria para vivir bien. Vivir bien es obrar bien, la sindéresis «mueve a la prudencia como los principios especulativos mueven a la ciencia» [39] y Gracián nos dice: «*De la gran sindéresis.* Es el trono de la razón, base de la prudencia, que en fe de ella cuesta poco el acertar»(OM, 96).

Aranguren y Ayala [40] han destacado los elementos que conforman la prudencia como una virtud cardinal integrada por:

Prudencia como cognoscitiva:

- *Memoria*, «conocimiento en sí mismo, si se refiere a cosas pasadas», «de las cosas pasadas saquemos argumentos para hechos futuros».
- *Razón*, «uso del conocimiento, en cuanto que unas cosas conocidas nos llevan a conocer o juzgar otras». Ella pone en juego: *previsión, circunspección y precaución.*
- *Inteligencia*, «conocimiento de cosas presentes, sean contingentes, sean necesarias».
- *docilidad*, «adquisición del conocimiento por enseñanza o por propia invención (*eustochia,* que es el saber conjuntar bien)».
- *sagacidad*, «pronta conjeturación del medio», *solertia* («visión sagaz y objetiva frente a lo inesperado y súbito»).

[39] Santo Tomás de Aquino desarrolla la prudencia en la *Suma Teología*, III, Parte II – II (a), q. 47-56, introducción de Herminio de Paz, B. A. C., Madrid, 3.ª reimp., 1998, págs. 373-456. Sh. Th., q. 47, a. 6, pág. 405.

[40] ARANGUREN, J.L.L.: «Ética», *Revista de Occidente,* Madrid, 5.ª, 1972, pág. 393; Jorge AYALA, «Gusto y prudencia en Baltasar Gracián», en *Sobre agudeza y conceptos de Baltasar Gracián,* Simposio filosófico-literario, UNED, Calatayud, 1999, pág. 73.

Prudencia como preceptiva (aplicando el conocimiento a la obra):

- *previsión o providencia*, «ordenar algo adecuado al fin».
- *circunspección*, «tener en cuenta los distintos aspectos de la situación».
- *precaución*, «evitar los obstáculos».

Así mismo, «se consideran partes de la prudencia la *eubulia* que se refiere al consejo; la *synesis*, o buen sentido, para juzgar lo que sucede ordinariamente, y la *gnome* o perspicacia, para juzgar aquellas circunstancias en las que es conveniente, a veces, apartarse de las leyes comunes» [41]. Todos estos elementos los encontramos en Gracián, Del Hoyo afirma que constata como «el eje tomista: prudencia-solercia-experiencia, se transforma en él en prudencia-atención-sagaz-desengaño, produciéndose así uno de los más desconcertantes y modernos manuales de conducta», como es el *Oráculo manual y arte de prudencia* donde lo que hizo «fue trasladar, casi diría secularizar o mundanizar, la prudencia tomista» [42]. También Aranguren y Maravall han sostenido que la prudencia graciana está próxima a la malicia (en una interpretación maquiavelista de nuestro autor, acentuando los aspectos pragmáticos y mundanos) y a la *virtù* profana, aunque «la armonice con la virtud cristiana» [43].

[41] Suma Teológica, III, II-II, q. 48, pág. 416.

[42] Del Hoyo, op. cit., p. CLVIII.

[43] Aranguren, *Ética*, pág. 395-396, «La prudencia entendida como industria, astucia, cautela, simulación y dolo»; Aranguren señala en «La moral de Gracián», en *Estudios literarios*, Gredos, Madrid, 1976, como Gracián «siguió siendo cristiano, pero el cristianismo no inspiró ya fontanalmente su obra», y como los tres planos en los que divide su pensamiento «el intramundano, el desengañado y el religioso están separados entre sí», págs. 140 y 123; MARAVALL, J. A.: «Antropología y política en el pensamiento de Gracián», en *Estudios de Historia del Pensamiento Español. El siglo del Barroco*, 2.ª ed. ampliada, Ediciones de

Para concluir, es a mi juicio, Jorge Ayala quien señala de manera diáfana, el sentido de la virtud graciana: «Cuando se busca el triunfo o el éxito se está buscando un añadido óntico, un enriquecimiento o perfección del ser humano, que tiene a su vez una repercusión social. El fin inmanente que persigue la acción humana es, pues, perfeccionar lo natural por lo artificial hasta llegar al límite ideal» [44]. Esa perfección humana es «trasunto de la perfección celeste» señala Ayala. La previsión-providencia ordena los actos de un modo teleológico, encaminados a la finalidad de lograr la autorrealización del hombre, de su perfección: *ser persona.* Ayala lo expresa de forma categórica: «la persona que no tiene en cuenta el fin supremo de la vida y obra en contra de él, no puede sentirse a gusto consigo misma, porque no se reconoce en el fin; su vida está disociada, desorientada» [45].

Sin orientación, sin meta, como la de todo aquél que «no tome el rumbo de la virtud insigne, del valor heroico, y llegará a parar al teatro de la fama, al trono de la estimación y al centro de la inmortalidad» [46]. El recorrido de Andrenio y Critilo en su travesía, en su aprendizaje sobre el arte de saber vivir.

Cultura Hispánica, Madrid, 1984, pág. 344. Es la explicación de Max Weber: «la adaptación utilitaria del mundo, obra del probabilismo jesuítico», en *La ética protestante y el espíritu del capitalismo,* trad. Luís Legaz Lacambra, Orbis, Barcelona, 1985, pág. 93

[44] AYALA, J.M.: «Reflejo y reflexión. Baltasar Gracián, un pensador universal», en *Cuadernos Salmantinos de Filosofía,* VI, 1979, pág. 319.

[45] AYALA, J.: «Gusto y prudencia en Baltasar Gracián», ed. cit., pág. 74; *Gracián: Vida, estilo y reflexión,* Cincel, Madrid, 1987, págs. 134-167. También Hidalgo Serna, *El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián,* Anthropos, Barcelona, 1993, págs. 119-126.

[46] GRACIÁN, B.: *El Criticón*, ed. cit., III, crisi XII, pág. 839.

5. El arte de saber vivir

Las enseñanzas gracianescas y sus consejos, recogidos en el *Oráculo manual* ofrecen una sabiduría para poder sobrevivir en la selva de la vida cotidiana, donde sólo la virtud y el ingenio lograrán que el hombre salga indemne de los peligros que le acechan y pueda autorrealizarse. Para ello habrá de tener en cuenta la prudencia en todas sus manifestaciones y exteriorizaciones, así como la industria (en su acepción de maña, destreza o artificio para hacer algo). En *El Criticón* vemos como la formación, educación y cultura son precisas para llegar a la Isla de la inmortalidad. Autoconocimiento, introspección, es el primer paso, ese conocerse a sí mismo es la primera premisa para poder iniciar su periplo el hombre graciano, quien no puede engañarse pensando que es alguien que no es. Es cierto que la aventura que es la vida necesita del ocultamiento y del cripticismo (la vida del propio Gracián lo atestigua [47]), sólo así se entienden los equívocos de la autoría de sus libros.

La libertad del hombre conlleva la exigencia de hacerse, de construirse, de saberse. El escenario es un mundo en clave, «Ya os dije que todo cuanto hay en el mundo pasa en cifra: el bueno, el malo, el ignorante y el sabio... Donde pen-

[47] La Compañía de Jesús, celosa del control sobre la producción intelectual de los miembros de la orden, censuraba los textos por mor de una ortodoxia que don Baltasar esquivaba con la ironía y sagacidad propias de su ser sibilino; siendo inevitables los conflictos tanto como autor, predicador y confesor por su libertad de juicio, comprensión e indulgencia. Después de la publicación de *El Criticón* fue desterrado, aunque se vio favorecido por la actitud del padre general Muzio Vitelleschi y el padre provincial Jacinto Piquer; no así con los padres de la compañía en Valencia y el padre general Goswin Nickel (que sucedió a Vitelleschi) siempre hostiles con nuestro autor.

saréis que hay sustancia, todo es circunstancia» [48], descifrar los enigmas del mundo valiéndose del arte de prudencia y del método de ingenio es la tarea.

Blumenberg aclara como «Descifrar el mundo significa, en la obra de Gracián, tener una actitud serena ante la verdad, lo cual sería una cualidad del hombre de mundo. No se trata de revelaciones o misterios trascendentes, sino sólo de ir leyendo, junto con el texto que se tiene a la vista, su fondo de sentido... el libro de la naturaleza está escrito en lenguaje cifrado y que para su desciframiento tenemos como instrumento la fe» [49]. Será ese hombre, conjunción de los complementarios Andrenio y Critilo, quien sea capaz de descifrar y saber quienes son esos hombres que parecen diptongos, etcétera, *Qutildeque* (cualquiera), *alterutrum* (son lo contrario de lo que parecen), etc. que nos presenta en *El Criticón*. Frente a la codificación del mundo, el hombre debe convertirse en descifrador y gran simulador.

En ese mundo codificado, hostil y desconcertante, el héroe, el político, el discreto, son los heterónimos de facetas y perspectivas que se integran para dar lugar al hombre graciano. Todos ellos conforman a ese hombre que vence al mundo y a sus factores adversos. Para este fin requiere la astucia, el sigilo y la sutilidad, si a esto unimos el conocimiento y la cultura tendremos los caminos que nos orientan hacia la verdad, al desengaño. ¿Los instrumentos para esta empresa? Prudencia, simulación, filosofía y moral.

El hombre deviene, como Gracián, en un preceptista de la conducta. Debe llevar a cabo una adaptación-interpretación-dominación del mundo, donde la virtud dirige las pautas y acciones de aquellos que quieran alcanzar cierto grado de perfección a través del ejercicio de la prudencia. Pero hay nor-

[48] GRACIÁN, *El Criticón*, III, crisi IV, pág. 630.

[49] BLUMENBERG, H.: «Codificación y desciframiento del mundo humano», en *La legibilidad del mundo,* Paidós, Barcelona, 2000, pág. 116.

mas, no está permitido el engaño o la mentira, sí la simulación, la astucia y la sagacidad, sólo actuando moralmente puede llegar a ser «una auténtica persona». La felicidad está en función de la conducta (conforme a la ética), la fortuna y la providencia. De la habilidad, conocimiento, ingenio y gusto del hombre dependerá el que pueda convertirse en un «varón máximo». Tarea difícil es llegar a los caracteres —que Gracián pondera— del universal Fernando: «Católico, valeroso, Magno, Político, Prudente, Sabio, amado justiciero, feliz, y universal Héroe»[50].

Ese «zahorí del tiempo», «tahur del discurrir», que es el prudente, aspira realizar buenas acciones en su conducta no sólo como un modo de sortear los peligros que le acechan sino también como un *télos*. La satisfacción de la buena acción conlleva cierto grado de felicidad y... salvación. Es un saber para obrar, de cómo hay que comportarse en una vida donde el cambio es constante. Sólo nos queda indicar ese itinerario que es una auténtica sabiduría de la vida, para aprender a ser humano; la secuencia —aún a riesgo de parecer esquemática y elemental— es la siguiente:

	1. AUTOCONOCIMIENTO		AUTORREALIZACIÓN
SER HOMBRE	2. SABIDURÍA	- DESENGAÑO	- **SER PERSONA**
	3. PRUDENCIA		SABER VIVIR

El punto de partida es *ser hombre* («Nace bárbaro el hombre, redímese de bestia cultivándose. Haze personas la cultura, y más quanto mayor», (O.M. 87); inmediatamente exige *autoconocimiento: «Comprehensión de sí...* No puede uno ser

[50] GRACIÁN, B.: *El Político D. Fernando el Católico,* prólogo A. Egido, ed. facsímil, Institución Fernando El Católico, CSIC, Zaragoza, 2000, pág. 218.

señor de sí si primero no se comprehende. Ai espejos del rostro, no lo ai del ánimo: séalo la discreta reflexión sobre sí» (O.M. 93). Decíamos que es tarea de todo hombre su realización, su hacerse, cuando Gracián habla de «*El hombre en su punto*»[51], ese ir formándose como persona, con «prudencia, experiencia» aunque «Hay algunos que muy presto consiguen la perfección en cualquier materia; hay otros que tardan en hacerse...». Evidentemente la fortuna interviene unido a la habilidad y al esfuerzo (O.M. 21); pero es fundamental que el hombre sea un «gran descifrador de la más recatada interioridad» (O.M. 49).

La máxima socrática («Conócete a ti mismo») unida a la libertad funda el arranque para el hombre graciano, en su tarea la *sabiduría* nos conduce al conocimiento de la verdad (desengaño); además la *cultura* para Gracián «Haze personas la cultura, y más quanto mayor» (O.M. 87), valora la formación hasta el punto de afirmar: «Ai mucho que saber y es poco el vivir, y no se vive si no se sabe» (O.M. 15) y, especialmente, en el aforismo 229 («Gástese la primera estancia del bello vivir en hablar con los muertos. Nacemos para saber y sabemos, y los libros con fidelidad nos hazen personas. La segunda jornada se emplee con los vivos: ver y registrar todo lo bueno del mundo... La tercera jornada sea toda para sí: última felicidad, el filosofar»). *Saber para vivir.*

Todo un plan de instrucción que Gracián desarrolla en el último realce de *El Discreto*, «que si tanto es uno más hombre cuanto más sabe», dando a conocer las «artes dignas de un noble ingenio»: lenguas (latina y española) «llaves del mundo», además de griego, italiano, francés, inglés y alemán;

[51] *El Discreto*, ed. cit., realce XVII, págs. 292-299; O.M.6: «*Hombre en su punto*. No se nace hecho: vase de cada día perficionando en la persona, en el empleo, hasta llegar al punto del consumado ser, al complemento de prendas, de eminencias».

Historia, Poesía, Filosofía, Cosmografía y «coronó su plática estudiosidad con... la Sagrada Escritura, la más provechosa». Pero no se limita a enumerar estas artes, también da a conocer los logros que cada una de ellas le proporcionó: «La Filosofía Moral le hizo prudente; la Natural, sabio; la Historia, avisado; la Poesía, ingenioso; la Retórica, elocuente; la Humanidad, discreto; la Cosmografía, noticioso; la Sagrada Lición, pío; (...) Empleó el segundo en peregrinar, que fue gusto peregrino, segunda felicidad para un hombre de curiosidad y buena nota (...) La tercera jornada de tan bello vivir, la mayor y la mejor, la empleó en meditar lo mucho que había leído y lo más que había visto» [52].

Todo un compendio para poder y saber vivir, de este modo las artes mencionadas son los conocimientos previos y necesarios para acceder a los caminos que llevan a la verdad: el *Desengaño*. En «La fuente de los Engaños» pasa revista a todas aquellas trampas y mentiras que acechan al hombre desde su niñez, así como los ardides para ofuscar y hacer caer en el error, «el hacer parecer las cosas, que es el arte de las artes». Trampas a la razón de ese varón que además de atento aspira a ser «máximo», el peor de todos «El Tiempo, que le da el traspié y le arroja en la sepultura donde le deja muerto, sólo, desnudo y olvidado» [53]. Ese conocimiento de la verdad que es el desengaño consiste en desvelar y debelar la ignorancia. La Filosofía tiene un papel destacado en los conocimientos firmes y seguros que evitan las asechanzas que por doquier aguardan al hombre graciano.

Hemos descifrado las claves del mundo, la acción humana guiada por la recta razón, con el gusto en la buena elección:

[52] *El Discreto*, realce XXV «Culta repartición de la vida de un discreto», págs. 358, 363 y 365. Todos los gracianistas han visto aquí el bosquejo de *El Criticón*.

[53] *El Criticón*, crisi VII, pág. 160 y 177.

Hombre de buena elección... Supone el buen gusto y el rectíssimo dictamen, que no bastan el estudio ni el ingenio», (O.M. 51) y el arte de prudencia guiará a ese fin tan codiciado que no es otro que la realización moral del individuo o *ser persona*, en eso radica *el arte de saber vivir*: Para saber vivir como para ser persona es preciso encararse con «la suegra de la vida»; vivir también es meditación de la muerte (simbolizada por la Filosofía y siguiendo a Séneca: «La vida entera no es más que un camino hacia la muerte») «que es menester meditarla muchas veces antes, para acertarla hacer bien una sola después» [54].

No es mera supervivencia del hombre graciano intentando conocer las claves del mundo y de la vida, esa *peregrinatio* tiene, además del reconocimiento y el triunfo moral, una recompensa; recordemos lo que el Cortesano les dice a Critilo y Andrenio: «En vano, ¡oh peregrinos del mundo, pasajeros de la vida!, os cansáis en buscar desde la cuna a la tumba esta vuestra imaginada Felisinda, que el uno llama esposa, el otro madre: ya murió para el mundo y vive para el cielo. Hallarla heis allá, si la supiéredes merecer en la tierra» [55].

Ese hombre, auténtico microcosmos, al final de la vida «sabio y prudente», tendrá que morir e intentar entrar en la Isla de la inmortalidad: «aquí no se mira la dignidad ni el puesto, sino la personal eminencia... a lo que uno se merece, que no a lo que hereda. ¿De dónde venís? ¿Del valor, del saber? Pues entrad acá. ¿Del ocio y vicio, de las delicias y pasatiempos? No venís bien encaminados. ¡Volved, volved a la cueva de la Nada, que aquel es vuestro paradero! No pueden ser inmortales en la muerte los que vivieron como muertos en vida» [56]. Un auténtico camino de formación y perfección éti-

[54] *El Discreto*, realce XXV, pág. 366.
[55] *El Criticón*, III, crisi IX, pág. 759.
[56] *El Criticón*, III, crisi XII, pág. 830.

ca cuyos jalones son el autoconocimiento, la sabiduría y la prudencia, además de valor, esfuerzo y tenacidad. Al final del *Oráculo Manual y arte de prudencia* sintetiza lo señalado, «*Tres cosas hazen un prodigio*, y son el don máximo de la suma liberalidad: Ingenio fecundo, juizio profundo y gusto relevantemente jocundo»(af. 298) y todas estas perfecciones se funden «*En una palabra santo*, que es dezirlo todo de una vez. Es la virtud cadena de todas las perfecciones, centro de las felicidades... Tres eses hazen dichoso: santo, sano y sabio» (af. 300).

A lo largo de este viaje no sólo se han sorteado toda clase de celadas sino que el propio Gracián ha puesto un requisito previo: descifrar su estilo del más puro y refinado conceptismo, Hatzfeld lo ha descrito como ese «laberinto provocativo de semántica personal», con un «léxico ambiguo y hermético». Esa es la primera clave que el descifrador-lector-hombre ha de superar. La vida como un camino de obstáculos donde mantener la «recta intención» y los principios de la moral devienen en el argumento de esa odisea barroca que es *El Criticón*.

6. **Bibliografía**

Obras de Baltasar Gracián

Obras Completas, Edición de Evaristo Correa, Aguilar, Madrid, 1940.

Obras Completas, Edición de Arturo del Hoyo, Aguilar, Madrid, 1960.

Obras Completas, Biblioteca de Autores Españoles, Edición de Miguel Batllori y Ceferino Peralta, Atlas, Madrid, 1969.

Obras Completas, 2 vol., Edición de Emilio Blanco. Tomo I (El Criticón), tomo II: El Héroe, El Político, El Discreto, Oráculo manual y arte de prudencia, Agudeza y arte de ingenio, El Comul-

gatorio, Escritos menores (cartas). Biblioteca Castro, Madrid, *El Héroe*.
El Político Don Fernando el Católico, prólogo de A. Egido, (edición facsimil de la 1.ª ed. Zaragoza, Diego Dormer), 1640, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2000.
El Discreto, Edición, introducción y notas Aurora Egido, Alianza, Madrid, 1997.
Arte y Agudeza de ingenio, edición de Emilio Blanco, Cátedra, Madrid, 1998.
Oráculo manual y arte de prudencia, edición de Miguel Romera-Navarro, CSIC, Madrid, 1954.
Oráculo manual y arte de prudencia, edición de Emilio Blanco, Cátedra, Madrid, 2000.
Oráculo manual y arte de prudencia, edición de José Ignacio Diez Fernández, Temas de Hoy, Madrid, 1993.
El Criticón, edición de Elena Cantarino, introducción de Emilio Hidalgo Serna, Espasa-Calpe, colección Austral, Madrid, 1998.
El Criticón, Prólogo de J.M. Blécua, edición de Carlos Vaíllo, Círculo de Lectores, Clásicos Españoles, dirigida por F. Rico, Barcelona, 2000.
El Comulgatorio, edición de Evaristo Correa Calderón, Espasa-Calpe, Madrid, 1977.

Estudios sobre Baltasar Gracián

AAVV.: *Gracián y su época. Actas de la I Reunión de Filólogos Aragoneses*. Institución Fernando El Católico, Zaragoza, 1986.
AAVV.: *Sobre agudeza y conceptos de Baltasar Gracián. Simposio filosófico literario*. UNED, Centro de Calatayud-Diputación Provincial de Zaragoza, 1999.
ABELLÁN, J. L.: «Baltasar Gracián, máxima conciencia del Barroco», en *Historia crítica del Pensamiento Español, vol. 3, Del Barroco a la Ilustración,* Espasa-Calpe, Madrid, 1981.
ABELLÁN, J. L.: «El pensamiento de Baltasar Gracián como antecedente de la filosofía orteguiana», *Homenaje a José Antonio Maravall,* I, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1985, págs. 55-65.

ANDREU CELMA, J. M.ª: *Gracián y el arte de vivir,* Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1998.
ARANGUREN, J. L.L.: «La moral de Gracián», *Estudios literarios*, Madrid, Gredos, 1976, págs. 119-128.
AYALA, J. M.: *Gracián: vida, estilo y reflexión,* Cincel, Madrid, 1987.
AYALA, J. M. (coord.): *Baltasar Gracián. El discurso de la vida. Una nueva visión y lectura de su obra*, Anthropos (Documentos A, 5, febrero), Barcelona, 1993.
BAQUERO GOYANES, M.: «Perspectivismo y sátira en «el Criticón» de Baltasar Gracián», *Homenaje a Gracián,* Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1958.
BATLLORI, M. – Peralta, C.: Estudio preliminar a *Obras Completas* de Baltasar Gracián, Biblioteca de Autores Españoles, Atlas, Madrid, 1969, págs. 1-229.
BATLLORI, M.: *Gracián y el Barroco*, Roma, 1958. Hay edición en catalán, Tres i Cuatre, Valencia, 1996.
BLANCO, M.: *Les rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe,* Librairie Honoré Champion, Paris, 1992.
BLÉCUA, J.M.: Prólogo a *El Criticón* de Baltasar Gracián, Edición de Carlos Vaíllo, Círculo de Lectores, Clásicos Españoles, Barcelona, 2000.
BLUMENBERG, H.: «Codificación y desciframiento del mundo humano», en *La legibilidad del mundo*, Paidós, Barcelona, 2000, págs. 113-124.
CANTARINO, E.: *De la razón de Estado a la razón de estado del individuo. Tratados político-morales de Baltasar Gracián (1637-1647),* Universidad de Valencia, 1996.
CHECA, J.: *Gracián y la imaginación arquitectónica: espacio y alegoría de la Edad Media al Barroco*, Maryland, Scripta Humanistica, 1991.
DEL HOYO, A.: Estudio preliminar a las *Obras Completas* de Baltasar Gracián, Aguilar, 1967. Especialmente «II La Obra de Gracián», CXXI-CXCV.
DÍAZ-PLAJA, G.: *El espíritu del Barroco,* Crítica, Barcelona, 1983.
DIOGUARDI, G.: *Viaggio nella mente barocca. Baltasar Gracián ovvero le astuzie dell'astuzia,* Sellerio, Palermo, 1986.
ECO, U.: *La isla del día antes,* Lumen, Barcelona, 1994.

EGIDO, A.: *La rosa del silencio. Estudios sobre Gracián*, Alianza, Madrid, 1996.

EGIDO, A.: *Las caras de la prudencia y Baltasar Gracián*, Castalia, Madrid, 2000.

FERNÁNDEZ SANTAMARÍA, J. A.: *Razón de Estado y política en el pensamiento español del Barroco,* Madrid, 1986.

FERNÁNDEZ SANTAMARÍA, J. A.: Estudio preliminar a *Aforismos al Tácito Español, de Baltasar Alamos Barrientos,* Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1987.

GAMBIN, F.: «Saber y supervivencia. Anotaciones sobre el concepto de persona en Baltasar Gracián», *Actas del VI Seminario de Historia de la Filosofía Española,* Universidad de Salamanca, 1990, págs. 369-380.

HAFTER, M. B.: *Gracián and Perfection. Spanisch Moralist of the Seventeenth Century,* Harvard University Press, Cambridge, 1966.

HATZFELD, H.: «El barroquismo del *Oráculo manual* de Gracián», en *Estudios sobre el Barroco*, Gredos, Madrid, 1973[3].

HEGER, K.: *Baltasar Gracián, estilo y doctrina,* Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1982[2].

HIDALGO SERNA, E.: *El pensamiento ingenioso de Baltasar Gracián. El «concepto» y su función lógica*, Anthropos, Barcelona, 1993.

JIMÉNEZ MORENO, L.: «De Gracián a Schopenhauer», en *Práctica del saber en filósofos españoles*, Anthropos, Barcelona, 1991.

JIMÉNEZ MORENO, L.: GRACIÁN *(1601-1658),* Ediciones del Orto, Madrid, 2001.

KRABBENHOFT, K.: *El precio de la cortesía. Retórica e innovación en Quevedo y Gracián,* Universidad de Salamanca, 1994.

KRAUSS, W.: *La doctrina de la vida según Baltasar Gracián,* Rialp, Madrid, 1962.

MARAVALL, J. A.: «Antropología y política en el pensamiento de Gracián», en *Estudios de Historia del Pensamiento Español. El siglo del Barroco,* 2.ª ed. ampliada, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1984.

MARAVALL, J. A.: «Un mito platónico en Gracián», en *Estudios de Historia del Pensamiento Español. El siglo del Barroco,* 2.ª ed. ampliada, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1984.

MARAVALL, J. A.: *La cultura del Barroco*, Ariel, Barcelona, 1983.

MORALEJA JUAREZ, A.: *Baltasar Gracián: forma política y contenido ético,* UAM, Madrid, 1999.

PELEGRÍN, B.: *Étique et esthetique du Baroque. L´espace jésuitique de Baltasar Gracián,* Actes Sud, Arles, 1985.

PELEGRÍN, B.: «Del fragmento al sueño de totalidad. Entre dos infinitos, el aforismo», en *Barroco y Neobarroco,* Cuadernos del Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1992.

RALLO, A.: «Arte de discreción. El ensayismo ético de Baltasar Gracián», *La prosa didáctica en el siglo XVII,* Taurus, Madrid, págs. 90-113.

SENABRE, R.: *Gracián y el Criticón,* Universidad de Salamanca, 1979.

SOBEJANO, G.: «Gracián y la prosa de ideas», *Historia y crítica de la Literatura Española III. Barroco,* Ed. de B. Wardropper, Crítica, Barcelona, 1983, págs. 904-970.

ZÁRATE RUIZ, A.: *Gracián and the Baroque Age,* Peter Lang Pub., New York, 1996.

LOS GÉNEROS LITERARIOS EN BALTASAR GRACIÁN

EMILIO BLANCO

Resulta en cierto modo paradójico hablar de géneros literarios en Baltasar Gracián. Lo es porque esta noción alude a un modelo estructural que sirve habitualmente para la clasificación y agrupación de textos, así como para crear un marco de expectativas tanto para el autor como para su público. La serie genérica, dentro de cualquier tradición literaria, es fundamental para el emisor y el receptor del producto literario. Por poner algún ejemplo claro, difícilmente se puede entender el *Quijote* sin tener en cuenta las novelas de caballerías anteriores, por más que la obra de Cervantes sea, en principio, una parodia de aquellas. Pues bien: esa serie genérica se rompe en Gracián desde los inicios. No es extraño, pues, que uno de los primores de *El Héroe* postule la «Excelencia de primero»:

> Hubieran sido algunos fénix en los empleos, a no irles otros delante. Gran ventaja el ser primero, y si con eminencia, doblada. Gana en igualdad el que ganó de mano [1].

[1] Baltasar GRACIÁN, *Obras completas*, ed. Emilio Blanco, Madrid: Turner-Biblioteca Castro, 1993, vol. II, pág. 20. Todas las citas de *El Héroe* remiten a esta edición.

A tenor de la declaración, no sorprende que Gracián intentase saltar siempre por encima de las convenciones, y que cada nueva obra suya fuese diferente de la anterior. Frente a otros autores del siglo XVII, que se instalan en un género concreto (novela, poesía, teatro) y lo cultivan durante toda su vida de escritores, el jesuita no repite nunca el molde genérico, por más que todos sus libros (a excepción de *El Criticón*) quepan bajo el amplio marbete genérico del «tratado», y por más que muchos de sus textos recojan fragmentos ya incluidos en obras anteriores: es la bien conocida intertextualidad graciana, ampliamente comentada por la crítica.

Gracián, contra la imitación mecánica

Todo ello no sorprende, pues en el primor citado de *El Héroe* deja bien claro que las nuevas sendas y rumbos que este debe descubrir se aplican también a la materia literaria, al igual que al resto de las actividades vitales:

> Sin salir del arte, sabe el ingenio salir de lo ordinario y hallar en la encanecida profesión nuevo paso para la eminencia. Cedióle Horacio lo heroico a Virgilio, y Marcial lo lírico a Horacio. Dio por lo cómico Terencio, por lo satírico Persio, aspirando todos a la ufanía de primeros en su género. Que el alentado capricho nunca se ridió a la fácil imitación. [...]
>
> Extiéndase el ejemplo a todo empleo, y todo varón raro entienda bien la treta; que en la eminente novedad sabrá hallar extravagante rumbo para la grandeza (*Héroe*, VII, pág. 21).

Se citan aquí algunos de los campeones genéricos de la poesía y el teatro latinos, en interpretación sesgada que parece indicar una voluntad autorial de adscripción genérica en función de primacía temporal. Frente a la imitación fácil, la innovación. No deja de ser revolucionaria la invitación de

Gracián, al menos desde el campo de la retórica, pues la plana mayor de los teóricos del siglo XVI recomendaron la imitación de modelos como práctica literaria, sobre todo en cuanto a la formación del estilo. Con todo, y continuando con la imitación, Gracián no parece muy lejos de las tesis quintilianistas del libro X de la *Institutio oratoria*, que está dedicado casi en su totalidad a la literatura.

En efecto, el teórico latino comienza reconociendo —como todos los demás— la pertenencia y pertinencia de la imitación al territorio del arte, porque si lo importante es la invención, no es menos útil modelar el discurso sobre aquellas cosas que fueron bien construidas con arreglo a los patrones de la inventio [2]. Ahora bien, la imitación, que convierte nuestra actividad en algo mucho más fácil que la de aquellos que no tenían ningún modelo, termina por dañar si no se emplea cautamente y con juicio [3]. Nótese que tanto Quintiliano como Gracián coinciden en adjetivar de fácil a la imitación. Precisamente por eso —prosigue la *Institutio*— la imitación sola no basta, y demuestran pereza de ingenio aquellos que se contentan con lo encontrado por otros. De hecho, Quintiliano se pregunta adónde habrían llegado los hombres de épocas antiguas si se hubiesen contentado con lo que ya conocían [4]. En conclusión, si

[2] «Neque enim dubitare potest quin artis pars magna contineatur imitatione. Nam ut inuenire primum fuit estque praecipuum, sic ea quae bene inuenta sunt utile sequi» (Quintiliano, *Institutio oratoria*, X, ii, 1. Cito por la ed. de Jean Cousin, París, Les Belles Lettres, 1975-1980, 7 vols.).

[3] «Sed hoc ipsum [imitatio], quod tanto faciliorem nobis rationem rerum omnium facit quam fuit iis, qui nihil quod sequerentur, habuerunt, nisi caute et cum iudicio adprehenditur, nocet» (ibid., X, ii, 3).

[4] «Ante omnia igitur imitatio per se ipsa non sufficit, vel *quia pigri est ingenii contentum esse iis quae sint ab aliis inuenta*. Quid enim futurum erat temporibus illis, quae sine exemplo fuerunt, si homines nihil, nisi quod iam cognouissent, faciendum sibi aut cogitandum putassent? Nempe nihil fuisset inuentum» (ibid., X, ii, 4, curs. mía).

se revisan todas las artes, ninguna ha permanecido tal cual fue inventada, ni se ha contenido en los límites que se le dieron en un principio, porque nada se perfecciona por la imitación solamente [5].

No parece Gracián lejos de las opiniones quintilianistas sobre la imitación. Recuérdese, si no, el comienzo del *Arte de ingenio*: «Fácil es adelantar lo començado. Arduo el inventar; y después de tanto, cerca de insuperable, aunque no todo lo que se prosigue se adelanta» [6]. O el siguiente del discurso XLVII, dedicado a la agudeza compuesta fingida en especial: «Grande humildad o floxedad de nuestros modernos, darse a traduzir, o quando más, a parafrasear agenas antiguallas, pudiendo aspirar a inventarlas con ventajas» (pág. 400). A tenor de estas citas, y aun de otras que podrían testificar en el mismo sentido [7], el pensamiento teórico del jesuita parece modelado en buena medida sobre el libro X de la *Intitutio oratoria*, como veremos en breve, lo que no resultará extraño si se tiene en cuenta que en los colegios jesuitas, la quinta clase, la dedicada a la retórica, se vertebraba todos los días sobre la *Rhetorica ad Herennium*, pero también sobre la *Poética* de Aristóteles o la *Institutio Oratoria* [8]. Nada raro, entonces, que

[5] «Ac si omnia percenseas, nulla mansit ars qualis inuenta est, nec intra initium stetit; nisi forte nostra potissimum tempora damnamus huius infelicitatis, ut nunc demum nihil crescat: nihil autem crescat sola imitatione» (ibid., X, ii, 8).

[6] Baltasar GRACIÁN, *Arte de ingenio*, ed. Emilio Blanco, Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 443), 1998, pág. 135. Todas las citas del *Arte de ingenio* remiten a esta edición.

[7] «Estamos ya a los fines de los siglos. Allá en la Edad de Oro se inventaba, añadiose después; ya todo es repetir. Vense adelantadas todas las cosas, de modo que ya no queda qué hacer, sino eligir» (Baltasar *Gracián, El discreto*, ed. Aurora Egido, Madrid: Alianza (El Libro de Bolsillo, 1833), pág. 237. Todas las citas remiten a esta edición).

[8] Véase, para QUINTILIANO, Luis Gil, *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*, Madrid: Alhambra, 1981, págs. 171-172,

Gracián conociese bien la retórica de Quintiliano, pues había velado sus armas de docente en los cursos de Humanidades del colegio de Calatayud entre 1627 y 1630, por no hablar de su propia etapa educativa.

Para sintetizar: lo que importa, en definitiva, y más allá de la fuente, es la originalidad del jesuita, tanto en el campo abstracto de la teoría como en su concreción práctica. Sin embargo, hasta el autor más original —y Gracián lo es— debe un porcentaje considerable a la tradición. Hasta para innovar hace faltar partir de lo que ya es. Tengo la intención, en las siguientes páginas, de indagar en el uso que Gracián hace de ciertos géneros literarios, tanto desde un punto de vista teórico como en su aplicación práctica.

Estatuto teórico del género literario en Gracián

Desde un punto de vista teórico, parece evidente que el autor de *Agudeza y arte de ingenio* reflexionó, y mucho, sobre la cuestión de los géneros literarios. Lo cierto es que el jesuita tenía donde elegir, porque la teorización sobre el asunto venía de la Antigüedad. Como suele ser habitual, el problema comienza a tratarse en Platón (libro III de *La República*) y más tarde en la *Poética* de Aristóteles, para continuar en el *Arte poetica* de Horacio. Sin embargo, hasta el siglo XVI no se

---

quien sigue a M. Matilla (*Durius*, III, 1975, 247-255). Aunque el texto de la *Ratio studiorum* apunta a la *Retórica* de Cicerón y, «si pareciere bien, la *Poética* de Aristóteles» (VV. AA., *La «Ratio Studiorum» de los Jesuitas*, Madrid: Universidad Pontificia de Comillas, 1986, pág. 91). Quintiliano, en cualquier caso, estaba en los cuadros de estudio, como recuerda Jorge Ayala: «La formación intelectual de Baltasar Gracián», *Documentos A. Genealogía científica de la Cultura*, núm. 5, febrero 1993 (*Baltasar Gracián. El discurso de la vida. Una nueva visión y lectura de su obra*), pág. 21.

establece la tríada genérica fundamental apuntada ya en *Ad pisones*. Será Sebastiano Minturno quien distinga tres tipos de poesía: épica (dividida en prosa, en verso y mixta), escénica (trágica, cómica y satírica) y lírica (*L'arte poetica*, 1564). A esas tres variedades parece aludir en el discurso XXVII del *Arte de ingenio* («Este es el principal artificio que haze tan gustosas y entretenidas las comedias, tragedias, novelas y ficciones», pág. 287, —si es que se puede entender aquí el término «ficciones» como «poesía», una equivalencia grata a ciertos humanistas pero cuyo valor absoluto dista de ser cierto en Gracián—). Con todo, creo que el jesuita diseñó su modelo genérico atendiendo más a Quintiliano. Este último, en el libro X de la *Institutio oratoria*, había completado la tríada clásica esbozada en Horacio, y a los tres géneros (lírica, épica y dramática) le añade un cuarto, el género didáctico, en el que incluye la oratoria, la historia y la filosofía (cfr. X, i, 27-131).

Al leer la obra de Gracián, parece que este se siente mucho más a gusto con un esquema cuatripartito que permita integrar la didáctica, que incluiría las tres modalidades del discurso escrito citadas por Quintiliano en el género didáctico. Así sucede en el *Discreto*, cuando trata el tema de la elección:

> Hay algunos empleos que su principal ejercicio consiste en el elegir, y en estos es mayor la dependencia de su dirección, como son todos aquellos que tienen por asunto el **enseñar agradando**. Prefiera, pues, el **orador** los argumentos más plausibles y más graves; atienda el **historiador** a la dulzura y el provecho; case el **filósofo** lo especioso con lo sentencioso; y atiendan todos al gusto universal, que es la norma del elegir... (*Discreto*, X, 280, negrita mía).

Parece indudable que tenía en la cabeza el esquema de Quintiliano sobre el género didáctico (enseñar agradando, en alusión al viejo tópico horaciano de mezclar lo útil con lo dul-

ce) y las tres variedades citadas, que están presentes también al hablar de la novedad en el decir[9], o al hablar de los estilos:

> Yerro sería condenar qualquiera [estilo, el asiático o el lacónico], porque cada uno tiene su perfección y su ocasión. El dilatado es propio de **oradores**; el ajustado, de **Filósofos morales**. Los **historiadores** se vandean, lisonjeando el gusto con la agradable variedad (*Arte de ingenio*, XLIX, pág. 413).

Y lo mismo sucede con los personajes elogiados, en quien coinciden las facetas de humanista, historiador, filósofo, etc. [10]

En el paradigma de la discreción se integran igualmente los subgéneros didácticos, a los que cabe añadir la poesía, como había hecho Quintiliano. Lo había sugerido de algún modo en el realce V, hombre de plausibles noticias, donde estas pueden proceder del estudio, «registrando lo ingenioso en libros, lo curioso en avisos, lo juicioso en discursos y lo picante en sátiras» (V, pág. 258) [11]. En la primera jornada de las tres que componen la alegoría de la vida —el último realce de *El discreto*, un fragmento bien conocido— se deben frecuen-

[9] «Vese esto más en los empleos del ingenio, que, aunque sean las cosas muy sabidas, si el modo del decirlas en el retórico, y del escribirlas en el historiador, fuere nuevo, las hace apetecibles» (*Discreto*, XXII, pág. 336).

[10] Así con el conde de Lemos en *El discreto* («el humanista, el historiador, el filósofo, hasta el sutilísimo teólogo»). Otras tantas y más se predican del conde de Coruña en el último capítulo (XXV, pág. 363).

[11] Para el «libro», véase Víctor INFANTES, «Tipologías de la enunciación literaria...», en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Birmingham, 1995. Tampoco se deben confundir los «avisos» con las sentencias. El aviso es un género típico del siglo XVII destinado a dar noticia de lo sucedido en ciertos lugares, por lo general las cortes. El ejemplo más claro son los de Jerónimo de Barrionuevo, algo posteriores a Gracián.

tar los libros. El novicio en discreción se hará con todas las artes dignas de un noble ingenio, es decir, las liberales y algunas más, y dejará de lado las mecánicas («aquellas que son para esclavas del trabajo»). Las bases del paradigma se configuran con arreglo a las de los humanistas del siglo XVI, pues las disciplinas son la gramática, la retórica, la historia, la poesía y la filosofía moral [12].

Para adentrarse en cualquiera de ellas se hace preciso el conocimiento de las lenguas. Nada raro, si se tiene en cuenta que la gramática, la primera de las artes liberales, fue considerada desde la Edad Media puerta de acceso a todas las demás. Pero no sólo la del latín: Gracián exige a su hombre un vasto conocimiento de lenguas no sólo clásicas (latín y griego), sino también español, italiano, inglés, francés y alemán (nótese que la mayor parte de los ejemplos de la *Agudeza* se ilustrarán en estos idiomas). El carácter utilitario de estas disciplinas gramaticales queda bien claro: hay que aprenderlas «para poder lograr lo mucho y bueno que se eterniza en ellas». Sin embargo, y pese a su utilidad y carácter inesquivable, el jesuita estima «enfadoso» el aprendizaje lingüístico. De ahí quizá le viene el desprecio por la figura del gramático que se ve en el mismo *Discreto* («Que el saber las cosas y no obrallas, no es ser filósofo, sino gramático», XXII, pág. 333) o en el aforismo 244 del *Oráculo manual*. Un vilipendio, por cierto, en el que Gracián se suma a una larga lista de autores [13].

Una vez dominadas las lenguas, cumple pasar a la **historia**, «gran madre de la vida, esposa del entendimiento e hija de la experiencia». En ella aparece de nuevo la conjunción de deleite y utilidad («la que más deleita y la que más enseña») típica del género didáctico según lo entiende Gracián. Aquí no

[12] Véase, por ejemplo, Donald R. KELLEY, *Renaissance Humanism*, Boston: Twayne, 1991, pág. 74.

[13] Luis Gil, *op. cit.*, págs. 289 y ss.

cabe la distinción entre los distintos subgéneros, porque todo texto histórico vale: «Comenzó por las antiguas, acabó por las modernas [...]. No perdonó a las proprias ni a las extranjeras, sagradas y profanas», aunque hay que acercarse con elección de autores, y distinguiendo las historias particulares de ciertos personajes de las crónicas de carácter general [14].

Gracián volverá a teorizar sobre la historia en el *Arte de ingenio.* En el discurso XIX, al hablar de las crisis maliciosas, apunta a Tácito como ejemplo de historiador para los políticos, porque «no se contentó con la vulgar sencilla narración de la Historia, sino que la aforró de glosas, Crysis y ponderaciones; no parava en la corteza de los sucessos, sino que trascendía a los más reservados retretes de la intención» (pág. 239). El ornato que corresponde a la historia, pues, estriba precisamente en las sentencias y las crisis, que sazonan el relato histórico [15].

Tras la historia, o a la par, el discreto debe entrar en el género lírico. La **poesía** es «no tanto para usarla cuanto para gozarla», para obtener deleite, y no para dedicarse activamente a ella, aunque no está mal dominar sus principios básicos («ni fue tan ignorante que no supiese hacer un verso, ni tan inconsiderado que hiciese dos»). Gracián propone, como los humanistas, la lectura de los poetas como escuela de erudición, en donde el discreto libará ingenio en sus dichos y juicio en sus sentencias. Los príncipes de una y otra tendencia son Horacio (poesía sentenciosa) y Marcial (poesía aguda).

[14] A esa distinción parece aludir Gracián con «centurias y siglos», según explica Arturo del Hoyo, pág. 346 de su edición de *El Discreto*, Barcelona, Plaza & Janés (Clásicos Plaza y Janés, 54), 1986. Para la historia como fuente de erudición en los estudios jesuitas, véase *La «Ratio Studiorum» de los Jesuitas*, citado, pág. 92.

[15] «Las sentencias y las crysis sazonan la historia, que sin estos dos resabios es insulsa la narración, especialmente a gustos juyziosos» (*Arte de ingenio*, XXII, pág. 254). Lo mismo en el discurso XLVIII, pág. 410: «crisis y ponderaciones de un historiador».

La base histórico-poética que propone Gracián para el discreto puede arrancar de nuevo de la *Ratio studiorum*, pues en las normas de las clases inferiores se jugaba frecuentemente con estas dos materias: así ocurría en las prelecciones, donde se intentaba que los alumnos distinguiesen el género poético del oratorio [16], o en los días de vacaciones [17]. La conjunción de historia, poesía y oratoria que veremos a continuación, también se daba en la *Ratio*, en la prelección de griego, por ejemplo [18].

Concluye Gracián que, acompañando a la poesía, van la «gustosa Humanidad» y las Buenas Letras. Vale decir, la retórica y la literatura en sentido amplio [19]. A la retórica alude en ese mismo pasaje, algo más abajo, cuando sintetiza todo lo expuesto anteriormente. Su función es hacer elocuente al discreto, pero sorprende que Gracián no insista más en la importancia de la oratoria. De hecho, en otras obras va a someter

[16] «La prelección de un historiador y la de un poeta se caracterizan en que la del historiador ha de ser de ordinario más rápida, mientras que en la del poeta es por lo general muy conveniente una paráfrasis oratoria, hecha con mucho esmero. También se ha de procurar que los discípulos se vayan acostumbrando a distinguir entre el estilo poético y el oratorio» (*La «Ratio Studiorum» de los Jesuitas*, pág. 85).

[17] «Los días de vacación explíquese un historiador o un poeta, o algo referente a erudición, y repásese. [...] Si en algún sitio a ambas dos horas se añadiere una media hora, tanto por la mañana como por la tarde, dedíquese a un historiador o a un poeta» (*La «Ratio Studiorum» de los Jesuitas*, pág. 93).

[18] «En el primer semestre coméntense oradores o historiadores, aunque se podrán ir entreverando una vez por semana epigramas o breves poemas. En el segundo semestre, a la inversa, explíquese un poeta, intercalando una vez por semana un orador o un historiador» (ibid., pág. 97).

[19] Para el estatuto de la literatura entre las demás «ciencias» hasta el siglo XVI, véase Karl Kohut para el XV, «La posición de la literatura en los sistemas científicos del siglo XV», *Ibero-Romania*, (1978), págs. 67-87, y Domingo Ynduráin para los siglos XV y XVI, *Humanismo y Renacimiento*, Madrid: Cátedra, 1994, págs. 373-380.

esta disciplina a una revisión total, poniéndola en tela de juicio si no va acompañada de este último. Así sucede, más o menos por las mismas fechas, en el *Oráculo manual*: «La discreción en el hablar importa más que la elocuencia» [20], quizá porque las palabras son sólo sombra de los hechos, y «es fácil el dezir y difícil el obrar (*Oráculo*, af. 202) [21]. Y algunos años antes, en el *Arte de ingenio*, porque la reflexión sobre la retórica vertebra el tratado graciano sobre la agudeza. Ya en la advertencia al lector insiste en el carácter ancilar de la oratoria frente a la teórica flamante de la agudeza:

> He destinado algunos de mis trabajos al juyzio; este dedico al Ingenio. Teórica flamante, que, aunque se hallan algunas de sus sutilezas en la Retórica, aún no llegan a vislumbres; hijos huérfanos que, por no conocer su verdadera madre, se prohijavan a la eloqüencia. Válese la Agudeza de los tropos y figuras retóricas como de instrumentos para exprimir cultamente sus conceptos. (*Arte de ingenio*, Al lector, pág. 133).

Volverá reiteradas veces a ello, porque el tropo retórico a secas carece de alma: «Repito siempre que la Agudeza tiene por materia las figuras Retóricas: dales la forma del concepto y echa sobre este fundamento el realze de la sutileza» [22].

[20] Baltasar GRACIÁN, *Oráculo manual y arte de prudencia*, ed. Emilio Blanco, Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 395), aforismo 148, pág. 183. Todas las citas remiten a esta edición.

[21] Aunque este aforismo lleva por encabezamiento «dichos y hechos hacen un varon consumado», Gracián declara allí mismo: «Las hazañas son la substancia del vivir, y las sentencias, el ornato» (pág. 212).

[22] *Arte de ingenio*, disc. XLI, pág. 361. Hay muchos más textos en el mismo sentido, distribuidos por todo el *Arte de ingenio*: en el disc. VIII, de los conceptos por semejanza: «Estas son el objeto desta Arte y discurso, incluyen doblado artificio, el conceptuoso a más del retórico, porque sin esto no serían más que tropos sin alma de sutileza» (pág. 180); en el XIII, enderezado a los conceptos de paridad: «En esta con-

Para decirlo en términos matemáticos, valdría la siguiente ecuación: «retórica + concepto = agudeza». De ese menosprecio de tropo y alabanza de concepto da buena cuenta el caso de Marcial, que entró en Roma «destinado a la oratoria; mas su estremada prontitud, no sufriendo pigüelas de encadenada eloqüencia, se remontó *libre* en tantas puntas de Agudeza quantos se eterniçan epigramas» (*Arte de ingenio*, XLII, pág. 376, curs. mía)[23]. Obsérvese que, frente a la encarcelación retórica, la agudeza garantiza la libertad. Parece, por tanto, que Gracián confiere a la retórica el estatuto de arte mecánica, donde apenas era posible ya la innovación, lo que justifica la necesidad del concepto, por una parte, y de su reflexión teórica, por otra. De ahí las distintas esferas de la agudeza frente a las otras disciplinas citadas, y de ahí también la eficacia de Retórica y Dialéctica frente a la hermosura de la agudeza:

> Tiene también la Agudeza sus Argumentos, que si en los Dialécticos y Retóricos reyna la eficacia, en estos la hermosura (XXXVII, pág. 337)[24].

---

tingencia que da pie a la semejança está la Agudeza; porque sin ella no fuera Concepto, sino una comparación retórica» (pág. 205); «Son los tropos y figuras retóricas materia y como fundamento para el realze de la Agudeza, y lo que la Retórica tiene por formalidad, esta arte tiene por materia sobre que echa el esmalte de sutileza» (disc. XVII, pág. 221); «Los retóricos reduzen esta Agudeza a su Antítesi, pero ella es sutileza que pasa los límites de figura Retórica, porque es concepto de los más sutiles, y que no para en sola la contraposición y ornato de las palabras» (XXXVIII, pág. 349); etc...

[23] Lo que es rigurosamente cierto: pasó catorce años tras su llegada a Roma sin ser conocido por el gran público. Sólo cuando se convierta en un poeta epigramático obtendrá el reconocimiento.

[24] Parecido en el discurso II: «Destínanse las artes a estos artificios, adelantando y facilitando su perfección. Atiende la Dialéctica a la conexión de términos para formar un sylogismo, y la retórica al ornato de palabras para componer una figura» (*Arte de ingenio*, pág. 140).

Tras la historia y las letras, el discreto debe pasar a la **Filosofía**. Obviamente, debe comenzar por la filosofía natural, que al mostrarle las causas de las cosas le hará sabio, para pasar después a la moral, que le hará prudente. Lo sorprendente aquí es que los géneros que propone Gracián como escuela de prudencia caen todos del lado de la literatura, y no de lo que hoy entendemos por filosofía. No menciona ni un tratado, pero sí «sentencias, apotegmas, emblemas, sátiras y apólogos», todos ellos géneros breves bien conocidos en la *Ratio Studiorum*[25] y que se caracterizan por su asistematicidad, como prueba la mayoría de los autores citados: Séneca en sus *Cartas*; los Siete Sabios, que dejaron su pensamiento en forma de sentencias fragmentarias; Plutarco, de quien parece valorar los apotegmas, o Esopo, cuya adscripción literaria está fuera de toda duda. Incluso la mención de Platón no deja de ser significativa, por cuanto se valió siempre de una forma expositiva mucho más literaria que la de Aristóteles.

No debe extrañar que en 1646 Gracián llene los pulmones del discreto con vientos literarios, porque ya cuatro años antes, en la primera versión de la *Agudeza*, había explicado lo mismo, y mejor porque había gastado más palabras:

> Una misma verdad puede vestirse de muchas maneras, ya por ingeniosa Metamorfosis, ya por la grave Épica, gracioso Apólogo, entretenido Diálogo, y todas las demás especies de la Agudeza de ficción. Que a un mismo blanco de la Filosófica verdad tiraron todos los sabios, aunque por diferentes rumbos: Homero con sus Epopeyas, Esopo con sus fábulas, Séneca con sus sentencias, Ovidio con sus Metamorfosis, Juvenal con sus sátiras, Pitágoras con sus enigmas, Luciano con sus diálogos y Alciato con sus emblemas. (*Arte de ingenio*, XLVI, pág. 397).

[25] El certamen se basaba «en interpretar jeroglíficos, símbolos pitagóricos, apotegmas, adagios, emblemas y enigmas» (*La «Ratio Studiorum» de los Jesuitas*, pág. 97).

Una vez más, la filosófica verdad, la que interesa a Gracián, no está depositada en los tratados filosóficos, sino siempre en autores que hoy consideramos literatos, y no filósofos. La conclusión no puede ser más clara, y nos devuelve a las palabras iniciales de estas líneas: la noción de género literario no existe de forma efectiva para Gracián, que busca un archigénero en el que confluya la verdad filosófica vestida de distintas maneras. Hablando de la agudeza compuesta fingida en común, dice Gracián: «Comprehende debaxo de sí este *universal género* toda manera de fábulas, como son Epopeyas, Metamorfosis, Diálogos, Comedias, Allegorías, Apólogos, Enigmas, Emblemas, Geroglíficos y Empresas», sin importar si se trata de verso o de prosa, y teniendo sólo en cuenta la «sutileza, propiedad, artificio y eloqüencia» (*Arte de ingenio*, XLVI, pág. 397, curs. mía). De nuevo las costumbres adquiridas en los colegios jesuitas pueden explicar la indistinción genérica postulada por Gracián, porque entre los ejercicios propuestos por el profesor de retórica estaban «poner en prosa latina o griega los versos de algún poeta; cambiar de un género en otro un poema» (*La «Ratio Studiorum»*, pág. 94). Habiéndose curtido en el campo práctico de tales batallas, no sorprende que las lindes genéricas se difuminen.

Todo lo anterior no quiere decir, de ninguna manera, que Gracián ignore la noción de género literario. Antes al contrario, el jesuita maneja el concepto general y sus variantes particulares con gran finura, como corresponde a quien había cursado con aprovechamiento las artes de humanidad. Sin ánimo de ser exhaustivo, y dejando de lado otras apariciones que ya se han comentado o se comentarán más tarde, Gracián distingue perfectamente el carácter ficticio de la invención épica frente a la realidad del relato historiográfico [26], por más

[26] «Fueron comúnmente tan prodigiosos los hechos de todos los fundadores, que las narraciones de ellos se juzgaron antes por invenciones de la Épica que por rigores de la Historia» (*El Político*, en Baltasar GRACIÁN, *Obras completas*, ed. cit., vol. II, pág. 50).

que las reúna en su paradigma de discreción. El jesuita tiene a la vez perfectamente claro que la Historia es también un género literario, y que como tal permite innovaciones en la serie genérica [27]. Quien se firmó durante años Lorenzo Gracián supo que conviene guardar el decoro propio de cada variedad genérica [28], pero que la épica, por citar un caso, puede escribirse tanto en verso como en prosa, como había expuesto Minturno y recordó Cervantes [29]. El autor de la *Agudeza*, en fin, sabía también que hay géneros de moda, conformes con las distintas épocas y tiempos, y que hay que adaptarse a ellos [30], al igual que unos autores están capacitados para triunfar en un género pero no en otros [31]. Se puede decir lo

[27] «Más que vulgar ignorancia es querer ajustar un Historiador a la seca narración de los sucesos, sin que comente, pondere ni censure. ¿Quién presumirá condenar a Valerio Máximo que pondera, a Tácito que censura, a Floro que aprecia, y a Patérculo que comenta? Y si esta paradoxa fuera verísimil, no avía de aver más de un Historiador de cada materia, porque en refiriendo uno de los sucesos, no les quedaría sino quehazer a los demás, sino cansar con repetir. La desnuda narración es como el canto llano, que sobre él se echa después el agradable artificioso contrapunto» (*Arte de ingenio*, XLIX, págs. 413-414).

[28] «Tienen sus engastes los pensamientos, y no se deven baraxar las crysis y ponderaciones de un Historiador con los encarecimientos y paranomasias de un poeta» (*Arte de ingenio*, XLVIII, pág. 410).

[29] «Divídense también, según accidente, en Epopeyas en verso o en prosa; pero, como digo, es más material que formal la distinción» (*Arte de ingenio*, XLVII, pág. 400).

[30] «¿Qué diré del uso [de los conceptos]?: que corren unos en un tiempo y arrincónanse otros, y buelven estos a tener vez porque no aya hoja nueva para el Sol. Florecieron en un tiempo las Allegorías, y poco ha estavan muy válidas las semejanças y metáforas. Oy triunfan los misterios y reparos. Importa mucho el pensar al uso, no menos que la gala del Ingenio» (*Arte de ingenio*, XLVIII, pág. 412).

[31] «el que es nacido para un epigrama no es decente para una oración» (*Arte de ingenio*, XLVIII, pág. 410).

mismo de las distintas especies dentro de un mismo género, con sus características distintivas [32].

Libros políticos

Desvelado el estatuto teórico del género literario, cumple ver ahora cómo se desenvuelve Gracián en la práctica, es decir, cómo se enfrenta a los modelos que le sirve la tradición para lograr en ellos «ventaja de primero». Volviendo al pasaje citado de *El Héroe*, el jesuita intentó, en los comienzos de su carrera, «hallar en la encanecida profesión nuevo paso para la eminencia», porque sus primeras obras están directamente relacionadas con un género didáctico que contaba con larga tradición: los tratados políticos y, precisando algo más, los tratados de educación de príncipes.

Así sucede en *El Héroe*, obra primeriza, vacilante, y la más dubitativa de todas las de Gracián. El jesuita no es un niño cuando escribe (ronda los treinta y cinco y lleva ocho impartiendo clase de distintas materias), y buena parte de las ideas expuestas en su primer tratado reaparecerán en obras futuras, dejando clara la madurez de su proyecto literario [33]. Al libro, sin embargo, le falta la seguridad de los posteriores. Así lo prueba, por una parte, el complicado proceso de redacción

[32] «Es anómalo el humano gusto, que apetece en un mismo manjar mil diferencias de sainetes. De los Poetas, los épicos se explayan; los epigramatarios se ciñen» (*Arte de ingenio*, XLVIII, pág. 412).

[33] Véase Luis JIMÉNEZ MORENO, «Apunte sobre *El Héroe*, de Gracián, y moral de señores nietzscheana», en *Simposio Filosófico-Literario Sobre Agudeza y Conceptos de Baltasar Gracián (16-17 de abril de 1999)*, Zaragoza: UNED, 2000, pág. 101. Y téngase en cuenta especialmente el primor tercero, la mayor prenda de un héroe, seminal en la obra graciana por cuanto vertebra las parejas juicio-prudencia, ingenio-agudeza.

desvelado tras la comparación de manuscrito e impreso por Romera-Navarro. Así lo prueban, igualmente, las fracturas compositivas de varios de los primores, según he señalado en otro lugar[34]. Así lo prueba, en fin, el hecho de que es el texto más metódico de Gracián, donde cada primor seguirá un esquema en cierto modo fijo. Sea como fuere, en las primeras obras gracianas hay una voluntad inequívoca de utilizar la literatura como medio de medro personal; no de otra manera se puede explicar el tipo de libros que escribe, junto con sus dedicatorias, es decir, *El Héroe*, *El Político* y el prometido *El Ministro Real.*

La primera versión de *El Héroe*, la conservada en el manuscrito de la Biblioteca Nacional, trasluce una clara intención de medro cortesano. Va dedicado a Felipe IV, a quien piropea varias veces, no sólo en la dedicatoria, sino también en el primor XVIII, que se cierra con un largo elogio que se redujo en la versión impresa[35]. La propia dedicatoria del autógrafo indica que el libro, «siendo traslado de grandeza, acude a examinarse con su original. Afecta el patrocinio de quien recibió el ser y quiere deberse todo a V. M. como a idea y como a centro»[36]. La presencia de estas dos palabras, idea y centro, marca la estela política del libro. Explica Covarrubias en su *Tesoro* que «díxose idea [...] porque el que ha de hazer alguna cosa imitando el original, modelo o patrón, le es forçoso tenerle delante para irle mirando y contemplando, como haze el pintor que copia alguna pintura de su original» (s. v.). La sola mención del sustantivo *idea* era una marca del género políti-

[34] Emilio Blanco, «Un *héroe* sin máscara (y un autor con ella)», *Ínsula*, 655-656 (julio-agosto 2001), número monográfico dedicado a Baltasar Gracián, págs. 12-13.

[35] Miguel Romera-Navarro: *Estudio del autógrafo de «El Héroe» graciano (Ortografía, correcciones, estilo)*, Madrid: CSIC, 1946, pág. 178.

[36] Cito por la reproducción facsimilar de la dedicatoria recogida por Romera-Navarro en su libro, entre las páginas 16 y 17.

co en la época de Gracián. Cristóbal Suárez de Figueroa, en su *Pusílipo, o Ratos de conversación en los que dura el paseo* (1629), dedica el libro al Virrey de Nápoles, don Fernando Afán de Ribera, de quien dice:

> He deliberado (y pienso, con judicioso dictamen) representaros en lo que fuere proponiendo este discurso los medios que eligió aquel gloriosíssimo príncipe [...] en el empeño difícil de governar este rico y dilatado Reyno; a fin de que assí como Dios avía formado a don Perafán según la mejor Idea para semejante ocupación; quien oy le rige, como sangre suya tan próxima, se forme a sí según la Idea del mismo famosíssimo Duque [37].

En 1640 publica Saavedra Fajardo su *Idea del príncipe político christiano*, y años más tarde, en 1675, fray Francisco Romero de la Torre discurre sobre la *Idea de un perfecto prelado* [38], y en 1682, otro jesuita, Francisco Núñez de Cepeda, estampa en Lyon su *Idea del buen pastor [...] en empresas sacras, con avisos espirituales, morales, políticos* y *económicos para el gobierno de un príncipe eclesiástico*.

Centro tiene para Gracián el significado de 'el objeto de algo'. Recuérdese, si no, la advertencia al inicio de *El Político don Fernando el Católico*: «Quedo envidiando a Tácito y a Comines las plumas, mas no el centro; el espíritu, mas no el objeto» (ed. cit., pág. 49), es decir, los emperadores romanos en el caso de Tácito, y Luis XI y Carlos VIII en el de Comines. Parece claro que Gracián, en el primer intento, quiso hacer algo parecido a un tratado de comportamiento político (aunque no sólo eso, pues su propuesta superaba la estricta

[37] Lorenzo SUÁREZ DE FIGUEROA, *Pusílipo. Ratos de conversación en los que dura el passeo*, Nápoles: Lázaro Scoriggio, 1629, pág. 20.

[38] Se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid con la signatura BNE 2/54.749-10.

política). Algo de ello quedará en la advertencia al lector de la segunda edición madrileña, la de 1639. Allí declara que fue su intención lograr un varón perfecto, «ya que no por naturaleza rey, por sus prendas» (pág. 7), pero se desmarca de la orientación política del manuscrito: «Aquí tendrás una, no política, ni aun económica, sino una razón de Estado de ti mismo» (pág. 7).

Pese a la reorientación, no es difícil descubrir esa política regia de la primera versión en la estructura profunda de *El Héroe*: la mayor parte de los ejemplos citados en los primores son reyes de todas las épocas (o bien personajes nobles con mando); basta recorrer los del último primor, donde comparecen los reyes bíblicos, emperadores romanos y franceses, los de España y de Aragón, etc. Las prendas que se predican del héroe incluyen con frecuencia las voces señorear (I), señorío (II, XIV), soberanía (II), magnanimidad (IV), excelencia (V), augusto (IV, VIII, XV)... y sobre todo grandeza (I, III, VI, VII, XVI, XVII, XVIII, XX). Parece probable, pues, que Gracián hubiese elaborado el manuscrito antes de su llegada a Huesca en 1636, que lo hubiese diseñado como un tratado político, un manual de príncipes héroes (como luego recordará Salinas), y que al llegar a la ciudad aragonesa y conocer a Lastanosa reorientase su trabajo, dedicándoselo entonces al mecenas oscense. Si antes Felipe IV pudo ser *idea* del héroe, ahora Lastanosa será «espejo» (pág. 5), y el almíbar destinado al rey se ha confitado ahora para el mecenas oscense.

A fines de 1640 publica Gracián su segundo libro, *El Político don Fernando el Católico*. Ya no está en Huesca, sino que ha pasado por Zaragoza, Madrid y Pamplona, en calidad de confesor del Duque de Nocera, a quien se arrima ahora en la dedicatoria. La recepción de la obra muestra de nuevo su carácter político. El doctor Pedro de Abella, catedrático de artes en la Universidad de Zaragoza, dice en la aprobación: «he leído al *Católico Fernando*, que renaciendo en nuevas memorias podrá servir de ejemplo a los príncipes y de idea a

los mayores monarcas» (pág. 45). Más tarde, en los preliminares de *El Discreto*, de nuevo los amigos del jesuita insisten en la dimensión política del libro. Así Lastanosa: «Tampoco le retira la crisis [i. e., el juicio, la estimación] real aquella célebre *Política* del rey don Fernando el Católico, que, a votos de juiciosos, es lo mejor de este autor» (pág. 157). Y el canónigo Salinas, todavía amigo de Gracián, será quien remate la adscripción genérica de los dos primeros textos gracianos: «Dio las primeras luces de su idea a la enseñanza de un príncipe en *El Héroe* y *Político*, que es muy proprio de sol dorar con sus primeros rayos las cumbres» (pág. 150). Pero no sólo sus colegas y amigos vincularon *El Político* con los tratados políticos. El mismo Gracián lo hará en la advertencia al texto, donde presenta al rey católico como «aquel gran maestro del arte de reinar, el oráculo mayor de la razón de Estado» [39], y también en *El Criticón*, si es cierto que la pequeña y preciosa *Política* de que se habla en el Museo del Discreto (II, iv) es el opúsculo graciano [40].

Es evidente que Gracián se incardina, a la hora de diseñar su obra, en los principios del biografismo político barroco, como puso de manifiesto Ángel Ferrari [41], pero no lo es menos que, partiendo de ese género, Gracián quiso —como

[39] *El Político*, pág. 49. La importancia de la cita es mayor si se tiene en cuenta que «Todas las artes se aprenden, y en todos los mecánicos empleos, aún en los más fáciles, hay tiempo de aprendices. Sólo al real, siendo el más arduo, se le hurta esta común providencia» (ibid., pág. 55).

[40] Sobre esta crisis de *El Criticón*, véase ahora Elena Cantarino, «Las Políticas en el Museo del Discreto», en *Simposio Filosófico-Literario...*, citado, págs. 9-21. Para la de Gracián, la pág. 15, donde lo que importa —como señala Cantarino— es que «el jesuita coloca su pequeña obra en medio de conocidos y discutidos tratados políticos».

[41] Ángel Ferrari, *Fernando el Católico en Baltasar Gracián*, Madrid: Espasa-Calpe, 1945, capítulo I, págs. 21-79.

siempre— superarlo. De ahí la unicidad de la figura del rey, que lo aparta de todos los demás biografiados por sus coetáneos («opongo un rey a todos los pasados, propongo un rey a todos los venideros», pág. 49), y de ahí su rechazo a los géneros tradicionales:

> Será este [...] no tanto *cuerpo de su historia* cuanto **alma de su política**; no *narración de sus hazañas,* **discurso sí de sus aciertos**; **crisis de muchos reyes**, que no *panegiris* de uno solo (pág. 49, negritas y subrayados míos).

Nótese que Gracián desprecia aquí el género histórico narrativo al uso, al igual que el encomio del panegírico. Por el contrario, vincula la figura real con algunos conceptos fundamentales en obras posteriores: la oposición cuerpo-alma, siempre a favor de esta última en la agudeza; el discurso, que sólo puede ser crítico, pues es el método expositivo del *Arte de ingenio,* y sobre todo la crisis, con el sentido de 'juicio', procedente del griego, pero con un sentido evidente, aquí, de 'crisol' de muchos reyes. El jesuita se desmarca, pues, genéricamente e intenta dar un paso más allá[42].

El paso de Gracián por los libros políticos quedó trunco. Se olvida con frecuencia que Uztarroz, en la censura que precede a *El Político*, estableció un tríptico formado por *El Héroe*, en primer lugar, seguido de la obra sobre el rey Católico y un tercer volumen que preparaba Gracián y que llevaría por título *Ministro real*[43]. Es la única referencia que tenemos de

[42] Obsérvese, por otra parte, que el autor dice haber dispuesto de un manuscrito autógrafo del rey Católico: «Excusa, sí, mi osadía, y aun la solicita, mi suerte de hallarme, digo, con muchas noticias eternizadas por su propia real católica mano: deformes caracteres, pero informados de mucho espíritu. Oráculo dos veces, por lo arcano de la inscripción, y más por lo profundo del pensamiento» (pág. 49).

[43] «Merece *El Político* que V. Ex. le haga la honra que al *Héroe* y la que previene al *Ministro real*» (pág. 47).

este libro del jesuita, que vendría así a sumarse a los dos anteriores. Completaría así su visión de la política, tras las dos obras destinadas al príncipe ideal y el caso práctico del rey Católico. Junto a la reflexión sobre el príncipe, en política, es capital la importancia del consejero, privado, o ministro. Se ve de forma clara en multitud de textos políticos, que inciden siempre en la necesidad de atender a este personaje tan cercano al monarca, y al que todos vinculan con la prudencia. La tradición no es ajena a la Compañía de Jesús, y formaba parte de los debates habituales, pues en 1636 el P. Agustín de Castro había dejado unas *Conclusiones políticas de los ministros... Qüestión principal: quál sea más estimable ministro en la republica, el de mucha fortuna en los sucessos, o el de mucha atención en los consejos: en los Estudios Reales del Colegio Imperial de la Compañía de Jesús...* [44] Para no cansar siempre con los mismos autores y textos al uso, puede verse lo que dice Suárez de Figueroa en su traducción de la *Piazza Universale* de Tomaso Garzoni:

> Por sello del govierno político se pueden poner Consejeros y Secretarios. Consejo es una bien pensada razón de lo que se deve hazer, un buen aviso que se toma sobre las cosas dudosas. No mira el fin que deseamos, sino lo que nos puede guiar a él más presto. Por esso viene a ser consultación diferente de la voluntad, porque esta consiste acerca del fin, y aquella en las cosas que le anteceden. Es favor y ayuda necessaria en todos los actos humanos, alma del gobierno, y fundamento sobre el que se sustentan las repúblicas. [...] Este oficio es propio de la prudencia, que como guía y madre de toda virtud y derecha razón de las cosas agibles, trata siempre de buscar medios convenientes al fin deseado [45].

[44] Aún se guarda un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid (VE/9/25).

[45] Cristóbal SUÁREZ DE FIGUEROA, *Plaza universal de todas ciencias y artes*, Madrid: Luis Sánchez, 1615, fol. 107v.

No sabemos por qué Gracián no trató finalmente del *Ministro real*. A partir de ahí, todo son hipótesis, aunque no creo que sea acertada la de quienes piensan que el jesuita le cambió el título y le añadió otros materiales hasta convertirla en *El Discreto*: son libros de carácter distinto, por más que los dos se muevan en ambientes cortesanos [46]. Puestos a hacer hipótesis, no parece descabellado que en cierto momento abandonase Gracián la vía política; pero es evidente que tuvo en mente el libro, y que algunos fragmentos —según costumbre habitual— se integraron en otras obras suyas. Va a continuación una antología del pensamiento graciano sobre la materia, lo que prueba que repartió los materiales acopiados:

> [Hablando del duque de Guisa:] Feliz gracia si la hermanara con la de su rey, que no es de esencia el excluirse, por más que encarezca Bayaceto que la plausibilidad del ministro causa recelo al patrón. (*Héroe*, XII, pág. 29).
>
> ...levantaba ministros Justiniano no acaso, sino por elección: capitanes que merecían ser emperadores, y él mucho más. (*Político*, pág. 198).
>
> Con los príncipes, con los superiores y con toda gente de autoridad aunque conviene, y es preciso, reformar esta señoril audacia, pero no de modo que dé en el otro extremo de encogimiento. Aquí importa mucho la templanza, atendiendo a no enfadar por lo atrevido, ni deslucirse por lo desanimado. (*Discreto*, II, pág. 177 —modifico ligeramente la puntuación—, y el aforismo 7 del *Oráculo manual*.)
>
> Sólo el realce en eligir pudo hacer célebres a muchos reyes eminentes en sus elecciones, assí de empresas como de ministros; que un yerro en las llaves de la razón de estado basta a perderlo todo con descrédito, y un acierto, a ganarlo todo con inmortal reputación. Erraron unos en el delecto de los asuntos, y otros en el de los instrumentos, destruyendo todos con tan

[46] Baltasar GRACIÁN, *Obras completas*, ed. M. Batllori y C. Peralta, Madrid: Atlas (BAE, 229), 1969, pág. 120.

fatales yerros el preciosísimo oro de sus coronas. (*Discreto*, X, pág. 238).

[Hablando de la atención a la salida,] ¡Qué adorado, o de la esperanza o del temor, entra un valimiento, si él mismo no se desmintiera a la mitad de la dicción dividida! Que, aunque se varíe en privanza, no puede escapar al principio o al fin de una pronosticada infelicidad. (*Discreto*, XII, pág. 252).

[Hablando de las varillas:] Cayeron muchos de la privança superior y inferior, heridos de un leve dicho destos, a quienes toda una conjuración de murmuración vulgar y malevolencia singular no fueron vastantes a causar la más leve trepidación. (*Oráculo Manual*, af. 37, pág. 123).

Nunca la bondad del ministro desminuyó la grandeza del Patrón; antes, toda la gloria de los aciertos recae después sobre la causa principal, assí como al contrario el vituperio. (*Oráculo Manual*, af. 62, pág. 135).

Apodó uno a la privança fortaleza donde se sube por escala levadiça, que, en estando en lo alto, retira la escala el que subió. (*Arte de ingenio*, XXII, pág. 258).

Cenava el príncipe don Carlos una noche, tan desavrido como siempre; cansado uno de los Áulicos, ya de la prolixidad, ya del humor del Príncipe, fuese retirando poco a poco azia la pared, que le falseó, por estar detrás de las cortinas una chimenea. Cayó él; riéronse los que assistían. Solo Carlos, muy severo, dixo: «A tal grossería, tan castigo». Él entonces, tan pronto al responder como al levantarse, dixo: «Señor, assí son todos los arrimos de palacio». (*Arte de ingenio*, XXVIII, págs. 289-90).

El Discreto, quicio de la producción graciana

La próxima obra que debemos abordar es *El Discreto*, publicada por Gracián en 1646 y dedicada, como el *Arte de ingenio*, al príncipe Baltasar Carlos. La obra se publica en un momento crucial, pues entre 1642, fecha de la primera versión del tratado sobre la agudeza, y 1648, la del definitivo *Agude-*

za y arte de ingenio, Gracián somete su concepto de la literatura a una revisión radical. Por eso *El Discreto* tiene todavía mucho que ver con los libros anteriores, pero comienza a despegarse de ellos, apuntando lo que será el resto de la obra graciana. Veámoslo con algún detenimiento.

Recordemos, por ejemplo, que *El Héroe* adoptaba la forma de un tratado dividido en veinte primores, de los cuales el último recibía el nombre de corona, como si viniese a cerrar en un círculo perfecto todo lo anterior. *El Discreto* también presenta la forma externa de un tratado, dividido esta vez en veinticinco capítulos, de los cuales el que hace el número 24 lleva por título «Corona de la discreción», una «panégiri» en la que la verdad tiene un peso específico importante: la relación de la lengua con la verdad vertebra la primera parte del capítulo, mientras que en la última todas las prendas de un varón discreto acuden ante el tribunal de la verdad para que esta falle en favor de alguna de ellas, llevándose la palma la entereza. Aquí podría acabar perfectamente la obra[47]. Sin embargo, el último capítulo, el 25, lleva por título «Culta repartición de la vida de un discreto», no se asigna a ningún género concreto (como se había hecho con todos los anteriores) y es una prefiguración evidente de lo que será más tarde *El Criticón*. Tanto, que casi todos los gracianistas se han detenido en ello. Lo más importante —creo— es que el jesuita no le adjudique un género a este capítulo, porque este apartado, como lo será más tarde *El Criticón*, intenta deshacer el concepto de género literario tal y como se entendía entonces.

Sin embargo, *El Discreto* no es realmente un tratado («el escrito o discurso que comprehende o explica las especies tocantes a alguna materia particular», según el *Diccionario de Autoridades*), pues el tratado se caracteriza por la repetición

[47] Así lo indica también Aurora Egido en su ed. de la obra (pág. 346, n. 424).

de una estructura expositiva durante *n* veces —por lo general, el capítulo— en las que se explican las partes de la materia. Si en *El Héroe* la estructura de esos capítulos se repetía casi sistemáticamente de principio a fin, con pequeñas variaciones [48], ahora se trata de agavillar distintos subgéneros literarios: elogio (I), discurso académico (II, V), alegoría (III), memorial (IV), crisis (VI), carta (VII, XII y XXII), diálogos (VIII, XVII), sátiras (IX, XI, XVI, XX), encomio (X), apólogo (XIII), invectiva (XIV), problema (XV), ficción (XVIII), apología (XIX), emblema (XXI), fábula (XXIII) y panégiri (XXIV). La «variedad» postulada en el tercer discurso del *Arte de ingenio* entra con fuerza en la obra de Gracián, abriendo un amplio abanico de posibilidades. Nada nuevo, como ya sabemos, porque una misma verdad —según Gracián— puede vestirse de diversas maneras, y él mismo había indicado lo siguiente en los preliminares del *Arte de ingenio*: «Pudiera aver dado a este volumen la forma de alguna alegoría [...] o qualquiera otra invención. Pero heme dexado llevar del Genio Español, o por gravedad o por libertad en el discurrir» (*Arte de ingenio*, pág. 134). Si en el *Arte de ingenio* optó por la gravedad, en *El Discreto* la elección se decantará por la «libertad en el discurrir», adoptando las diversas formas citadas.

[48] Por lo general, el esquema más frecuente es el que comienza por la presentación de la doctrina, seguida del ejemplo o ejemplos, más una breve conclusión de tipo teórico que cierra el primor (I, VII, X, XV, XVII, XIX). Lo que sucede es que esa estructura básica se duplica en ocasiones, lo que da lugar a que cada primor se divida en dos partes, como ocurre en los que hacen los números II, III, XII, XVI (¿fruto, tal vez, de la reagrupación de materiales?). En otros casos, una vez cerrada la conclusión, se agrega un conjunto de ejemplos (IV, XIII), y en otro se abre el primor con ejemplos históricos para mantener después el orden habitual (VIII). En ocasiones, es el ejemplo el que cierra el primor, quedando este sin conclusión (IX). Así lo expuse en el trabajo citado en nota 34.

Pero se trata de algo realmente importante, pues supone la quiebra del sistema escolástico de conocimiento, el *tractatus*, y de la exposición ordenada con arreglo a un sistema lógico. Nótese que, salvo los capítulos II y V, los restantes realces de *El Discreto* tienen poco que ver con el conocimiento científico al uso: son géneros bien conocidos en la tradición literaria medieval (la alegoría, la fábula, el apólogo) y explotados hasta la náusea por algunos humanistas (el elogio, la carta, el diálogo, la sátira, la invectiva, el emblema...). La literatura le está ganando la partida definitivamente al sistema lógico expositivo.

Mirando de nuevo hacia atrás, *El Discreto* continúa en sintonía con *El Héroe*, pues al menos en veintisiete ocasiones se hace referencia a la voz «prenda», que también caracterizaba al héroe graciano, menciones que se reparten a lo largo de catorce capítulos [49]. Hay que agregar veintiocho referencias al campo léxico «héroe», repartidas igualmente en quince capítulos [50]. Y muchas de las anécdotas que se emplean como ejemplos estaban ya en las obras anteriores, como también se ha encargado de señalar la crítica. Pero mirando hacia delante, *El Discreto* está más cerca del *Oráculo*, al que tanto se aproxima temporalmente (los separa poco más de un año). Y es que los títulos de los realces guardan ya un parecido sospechoso con los que encabezarán los primeros aforismos del *Arte de prudencia*. Así lo indican los sintagmas bimembres (I: Genio y Ingenio, XVIII: De la cultura y aliño, XXI: Diligente y inteligente) [51], los que comienzan por «No + infinitivo»

[49] Sólo en los realces V, VI, VII, VIII, IX, XII, XIV, XXI, XXIII y XXV no aparece la voz prenda.

[50] Héroe o heroico no aparece en II, III, VIII, IX, X, XI, XIV, XVII, XVIII, XIX y XXIII.

[51] *Oráculo manual*, 2: Genio y Ingenio, 53: Diligente e inteligente, 87: Cultura y aliño.

(IX: No estar siempre de burlas, XI: No ser malilla, XIV: No rendirse al humor, más el VI: No sea desigual)[52], los que se inician con la voz «hombre» (III: Hombre de espera, V: Hombre de plausibles noticias, VII: El hombre de todas horas, X: Hombre de buena elección, XIII: Hombre de ostentación, XVII: El hombre en su punto, XIX: Hombre juicioso y notante)[53], o los comienzos por infinitivo (XV: Tener buenos repentes)[54], por la palabra «Arte» (XXIII: Arte para ser dichoso)[55] o basados en refranes (VIII: A buen entendedor)[56]..., todos ellos idénticos o muy similares a lo que encontramos en el *Oráculo manual*, sobre todo hasta el aforismo número 100, en que el jesuita recoge materiales de obras anteriores, como dejo indicado en las notas correspondientes.

El Discreto, pues, es un paso de gigante en el arte literario de Gracián, porque anuncia: 1) el abandono de la forma canónica del tratado en la que se había iniciado, 2) la difuminación de las fronteras genéricas al uso en su tiempo, y 3) el camino hacia *El Criticón*, no sólo en su último realce, pues los distintos capítulos que lo componen apuntalarán igualmente la vasta construcción miscelánea que es la obra cumbre del jesuita.

[52] *Oráculo manual*, 19: No entrar con sobrada expectación, 23: No tener algún desdoro, 69: No rendirse a un vulgar humor, 71: No ser desigual, 74: No ser intratable, 85: No ser malilla.

[53] *Oráculo manual*, 6: Hombre en su punto, 8: Hombre inapasionable, 20: Hombre en su siglo, 22: Hombre de plausibles noticias, 29: Hombre de entereza, 48: Hombre con fondos, 49: Hombre juicioso y notante, 51: Hombre de buena elección, 55: Hombre de espera, 59: Hombre de buen dejo, 72: Hombre de resolución, 93: Hombre universal.

[54] *Oráculo manual*, 56: Tener buenos repentes.

[55] *Oráculo manual*, 21: Arte para ser dichoso, 78: Arte en el intentar, 90: Arte para vivir mucho.

[56] *Oráculo manual*, 25: Buen dichoso.

UN ARTE PARA EL INGENIO: EL DESAFÍO DE GRACIÁN

JORGE M. AYALA

Todavía están por desvelar las verdaderas razones que llevaron a Gracián a escribir un tratado sobre el ingenio y sus agudezas. ¿Venía trabajando en esta empresa antes de su llegada a Huesca? Parece probable que Gracián se propuso, en una especie de desafío, hacer frente a dos espinosos problemas: uno tenía por objeto al ingenio, y el otro a la prudencia. Aquel destacaba por lo complejo, y éste por lo conflictivo. Aunque se trata de dos realidades de distinta naturaleza, el ingenio es capaz de establecer puentes entre ambos. En este trabajo nos centramos en la *Agudeza y arte de ingenio* [1].

1. La «agudeza» en el pasado

Desde que los griegos crearon el concepto de ciencia, —un saber basado en principios y deducciones—, ha sido un

[1] Abreviamos los títulos de las obras de Gracián, de la siguiente forma: *El Héroe* (H), *El Político* (P), *Arte de ingenio* (A), *El Discreto* (D), *Oráculo manual y arte de prudencia* (OM), *Agudeza y arte de ingenio* (AG), *El Criticón* (Cr), *El Comulgatorio* (C). Edición de referencia en este trabajo: *Obras Completas de Baltasar Gracián*. Edición de Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1967.

ideal de todo estudioso reducir a reglas, sistemáticamente organizadas, cualquier tipo de conocimiento. Los primeros saberes que alcanzaron esta categoría tenían por objeto la palabra, dando lugar a las ciencias «sermocinales»: gramática, la retórica y dialéctica. En el plano del conocimiento empírico sucedió otro tanto con la geometría, la matemática y la música; algo más tarde fue incorporada la medicina. Los medievales denominaron a este conjunto de saberes *Artes liberales*: las tres primeras formaban el *trivio*, y las cuatro restantes el *cuadrivio*.

Dado que los saberes «sermocinales» no agotan toda la realidad, la mayoría de los escritores clásicos, paganos y cristianos, resaltaron el valor de un fenómeno intelectual no clasificado en ese cuadro de los saberes: la agudeza, a la cual daban diversos nombres, siendo la palabra latina *acumen* (algo puntiagudo, afilado, penetrante) la que mejor lo expresaba. Esta imagen se aplicaba a los pensamientos y a las palabras. Era un componente intelectual y estético muy estimado por todos. Así, el poeta Marcial sobresale por sus versos punzantes, pero también por su gracia o salero para decir algunas cosas. Los grandes teóricos de la retórica, como Cicerón y Quintiliano, englobaron este fenómeno intelectual bajo alguno de los tópicos de la retórica, pero sin llegar a reconocerle categoría o existencia independiente.

Esta situación comienza a cambiar al final del Renacimiento. La retórica, que había sido considerada por los romanos *Elocuencia* o máxima expresión del saber, debido a las altas responsabilidades que se le confiaban, como era la defensa de los intereses de la patria y de sus ciudadanos, con el paso de los siglos la van reconvirtiendo para usos más triviales. De las cinco partes de que constaba la retórica (invención, disposición, elocución, memoria y acción), la reducen a tres, desgajando de ella la parte denominada *elocución*, dedicada al ornato del discurso y a la metáfora. Esta parte interesó especialmente a los escritores que estaban ya con un pie en el

Barroco, pues buscaban con afán dar legitimidad científica a sus ingeniosidades y a sus atrevidas metáforas.

Gracián se educó en los colegios de la Compañía de Jesús de acuerdo con las pautas del código escolar jesuítico llamado *Ratio Studiorum* (disposición, orden o sistema de los estudios)[2]. Los dos pilares de la enseñanza eran Aristóteles para los estudios profanos, y Santo Tomás de Aquino para los teológicos. La retórica que se estudiaba era la aristotélica, pero a través de manuales que la adaptaban al momento de transición que se vivía ya a finales del siglos XVI, en que comenzaba a valorarse más la creación que la imitación. Así, la *Ratio* recomienda a los profesores que en las clase de retórica enseñen a los alumnos a ejercitarse en composiciones poéticas y literarias para desarrollar su ingenio o creatividad, pero siempre con moderación, porque los jóvenes son propensos a disparar pronto su imaginación[3]. En tiempo de Gracián ya se había olvidado lo de la moderación, y tanto sus profesores como él mismo se entregaron plenamente al cultivo del ingenio. En la *Agudeza y arte de ingenio* se pueden encontrar algunos ejemplos de agudeza que Gracián conservó de sus años de profesor de retórica en el colegio de Calatayud[4].

2. Una obra para aquel tiempo

Baltasar Gracián no fue el único escritor de su tiempo que escribió una teoría o arte de la agudeza. Comparte esta prima-

[2] Eusebio GIL (Ed.), *El sistema educativo de la Compañía de Jesús. La Ratio Studiorum*, Madrid, UPC, 1992.

[3] Miguel BATLLORI-CEFERINO PERALTA, *Baltasar Gracián en su vida y en sus obras*, Zaragoza, IFC, 1969.

[4] Adolphe COSTER, *Baltasar Gracián. Traducción y notas por Ricardo del Arco*, Zaragoza, IFC, 1947, pág. 14. El dístico se halla en AG LX 501.

cía con los italianos Matteo Peregrini, Pietro Sforza Pallavicino, Emanuele Tesauro y el jesuita Mathias Sarbiewski [5]. En general, los escritores del Barroco se sentían muy atraídos por el estilo agudo, ingenioso, —denominado estilo conceptuoso—, lo que contribuyó a que en Italia y en España se publicaran teorías, como la de Gracián, que trataban de explicar el fundamento y el buen uso de esta técnica.

La indiscreción del mecenas de Gracián, don Vicencio Juan de Lastanosa —o el propio Gracián a través de éste, pues este prólogo parece obra del jesuita aragonés—, acusando a Matteo Peregrini de plagio [6], desató un conflicto entre Gracián y el escritor italiano sobre quién había copiado a quién. Cronológicamente, la obra de Peregrini (*Delle acutezze*, 1639) es anterior a la de Gracián (*Arte de ingenio, tratado de la agudeza*, 1642). Gracián conoció la obra del italiano y la del jesuita Sarbiewski, pero, al redactar la suya, tuvo presente la recomendación que él mismo da al final de la *Agudeza y arte de ingenio*: «Suele faltarle de eminencia a la imitación lo que alcanza de facilidad; no ha de pasar los límites del seguir, que sería latrocinio» (AG LXIII 516). En efecto, son tantas las diferencia entre el libro de Gracián y el de Peregrini, que sólo tienen en común el objeto del tratado: teorizar sobre la agudeza. Peregrini es más teórico que Gracián, y considera la agudeza sólo como valor estético; Gracián, en cambio, extiende el plano de la agudeza a lo moral, lo político, lo religioso y, por supuesto, a lo estético-literario.

[5] Mercedes BLANCO, *Les Rhétoriques de la Pointe. Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe*, París, Librairie Honoré Champion, editeur, 1992.

[6] «Contentóle tanto a un genovés, que la tradujo luego en italiano, y aun se la apropió, que no se contentas éstos con traducir el oro plata de España, sino que quieren chuparla hasta los ingenios» (D «A los lectores», 78).

Como obra teórica, la *Agudeza y arte de ingenio* es la clave para interpretar las demás obras de Gracián. Si en cada obra expone un arte o técnica: para ser héroe (*El Héroe*), para ser político (*El Político*), para ser discreto o atento (*El Discreto*), para ser prudente (*Oráculo manual*), para ser juicioso (*El Criticón)* para ser buen cristiano (*El Comulgatorio*), la *Agudeza y arte de ingenio* es un arte para ser ingenioso o agudo. Cuando falta esta cualidad intelectual, no se puede alcanzar ninguna de las excelencias anteriormente señaladas, porque es la perfección de cada una de ellas. Hasta tal punto considera Gracián importante la agudeza en las personas, que da a ésta el carácter de atributo divino: «Entendimiento sin agudeza ni conceptos, es sol sin luz, sin rayos, y cuantos brillan en las celestes lumbreras son materiales con los del ingenio» (AG I 238-239).

La originalidad de la teoría de Gracián radica en haber sabido construir en torno a los conceptos de ingenio y agudeza una antropología, una estética y una moral. En pleno siglo del Racionalismo, de predominio de los pensadores que reducen la razón humana a cálculo, Gracián hace hincapié en la dimensión ingeniosa del entendimiento humano, en la facultad estimativa o emocional. Porque, mucho ingenio se requiere para pensar de forma creativa, para escribir sin quedarse en la imitación, para resolver situaciones difíciles de la vida. Pero el ingenio no ha de ir nunca solo, sino acompañado del buen gusto, que lo modera, lo madura. De igual modo que hay personas con poco ingenio, y personas sin gusto, también hay ingenios anómalos, bárbaros, que piensan bien en una cosa y fallan en la mayoría de las demás. El ideal de persona está en poseer un ingenio sublime y un gusto relevante.

Como proyecto alternativo a la filosofía escolástica de su tiempo, que se hallaba momificada en una jerga que sólo unos pocos iniciados entendían, Gracián elaboró un pensamiento que estaba en consonancia con las preocupaciones de la mayoría de los ciudadanos. El pensamiento no es eficaz, no per-

suade, si primero no seduce. De ahí la importancia que tiene el tratado sobre la *Agudeza y arte de ingenio* para todo escritor. Aquí hallará cuanto necesita saber sobre los estilos, sobre las agudezas de concepto, de palabra y de acción, sobre cómo dirigirse a cada auditorio, etc. Gracián tenía claro que la verdad sin la belleza no basta. La agudeza es, en definitiva, una verdad bella, y ésta es obra del ingenio.

3. **Una obra «más sutil que provechosa»**

No debía de estar muy seguro Gracián de que su *Arte de ingenio* sería bien entendida, a juzgar por la coletilla que incluye al final del prólogo de la primera edición, y que volvió a incluir en la segunda: «Y tú, ¡oh, libro!, aunque lo nuevo y lo exquisito te afianzan el favor, si no el aplauso de los lectores, con todo deprecarás la suerte de encontrar con quien te entienda» (AG «Al lector» 236). No se equivocó, pero tampoco cejó en el empeño de seguir adelante con su obra, que era la más metódica de todas, y la que debía auparle a la gloria de ser el primer español que se había atrevido a reducir a reglas el modo de operar del ingenio. Ejemplos de proeza intelectual parecida a la suya habían realizado en el pasado Aristóteles, creador del método o arte del silogismo para la lógica, y Cicerón y Quintiliano creadores del método o arte de la retórica para la oratoria.

Gracián redactó de nuevo *Arte de ingenio, tratado de la agudeza*, ampliando el número de ejemplos de agudeza, que pasó de tener 700 a 1350, y cambiando el título por el de *Agudeza y arte de ingenio*. La parte más llamativa fueron las traducciones castellanas de los epigramas de Marcial, —ejemplos de agudeza—, que en la primera edición figuraban sólo en latín. El autor de las traducciones era su joven amigo don Manuel de Salinas, canónigo, a la sazón, de la Catedral de Huesca. Gracián no deja de alabar el acierto de cada traduc-

ción, unas veces porque expresan bien la «gracia» de Marcial, y otras por el valor poético que incluye el propio Salinas. También incluyó Gracián muchos poemas de familiares y amigos suyos, sobre todo de jesuitas. Igualmente, Gracián amplió el número de capítulos, —que él llama discursos—, pasando de 50 a 63, divididos en dos partes: una está dedicada a la agudeza simple, y otra, más breve, a la agudeza compuesta.

El público recibió la segunda edición con la misma frialdad que la primera. Algo dolido debió de quedar Gracián de que su obra no encontrara lectores agudos que la entendieran, porque, en el prólogo de *El Criticón* (Zaragoza, 1651), saca a relucir la *Agudeza y arte de ingenio*, y comenta lo siguiente: «He procurado juntar lo seco de la filosofía con lo entretenido de la invención, lo picante de la sátira con lo dulce de la épica, por más que el rígido Gracián lo censure, juguete de la traza en su más sutil que provechosa 'Arte de ingenio'» (Cr I «A quien leyere» 521). Así pues, a su entender han sido los lectores, no él, quienes se han equivocado, porque éstos han pretendido encontrar en su obra lo que él no dice: que sea un libro de oratoria sagrada, un arsenal de ejemplos edificantes y una antología poética. Los lectores no han sabido captar la sutileza de su obra, que es esencialmente científica: aprehender los mecanismo del funcionamiento de la agudeza sacándolo de multitud de ejemplos de agudeza que existen en la literatura clásica y moderna, y después clasificar esa lógica ingeniosa en géneros y especies.

Es de suponer que Gracián haría autocrítica de su propia obra, y que se daría cuenta de los fallos cometidos, como haber incluido tantas traducciones de Salinas —por otras parte, no todos sabían latín—, y haber llenado la obra de ejemplos de oratoria sagrada, lo cual induce a pensar que se trata de un libro de oratoria. Por otra parte, las numerosos poemas que intercala convierten a la *Agudeza y arte de ingenio* en una especie de Parnaso, y la falta de orden interno convierten esta obra en laberíntica y confusa. Claro que en aquella época se

premiaba la «dificultad» como un valor literario, pero no hasta el punto de desorientar al lector a causa de la «oscuridad». Aunque Gracián advierte desde el principio cuál es el objetivo de su obra, y en qué se diferencia de la retórica, los lectores no sólo no lo percibieron, sino que vieron en esa obra todo lo contrario. Por tanto, no era suficiente una mera indicación cuando se trataba de exponer un arte nuevo cuyo alcance científico ignoraba la mayoría de sus lectores.

La *Agudeza y arte de ingenio* no volvió a ser reeditada, pero tampoco fue olvidada. La *Agudeza* fue interpretada en los siglos siguientes, que fueron de claro dominio de la estética neoclásica, como el código del «mal gusto». Bajo esa clave la interpretó todavía Menéndez Pelayo a finales del XIX, a pesar del elevado concepto que tiene de Gracián como pensador. De todas formas, fue decisivo el estudio que hizo de Gracián el crítico santanderino en *Historia de las ideas estéticas en España* (1883), para sacar a nuestro escritor del olvido y de la incomprensión [7]. A los pocos años, el italiano Benedetto Croce se interesó por Gracián como un exponente español del Barroco [8], y el francés Adolphe Coster publicó poco después el primer libro monográfico que existe sobre la vida y la obra de Gracián (1913) [9]. En el capítulo dedicado a *Arte de ingenio* Coster predice que esta obra llegará a convertirse en la obra que más fama dará a Gracián [10]. Esto es mucho decir;

[7] Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas*, I, Madrid, CSIC, 1974, págs. 832-837.

[8] Benedetto CROCE, «I trattatisti italiani del Concettismo e Baltasar Gracián» en *Problemi di Estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Bari, 1940, págs. 313-348.

[9] Adolphe COSTER, *Baltasar Gracián*. Traducción y notas por Ricardo del Arco, Zaragoza, IFC, 1947.

[10] Ibídem. «Hay que reconocer que Gracián debe la mayor, si no la mejor, parte de su reputación actual al Arte de ingenio». «El autor que en el prefacio de su *Criticón*, en 1651, dirigiendo la vista hacia atrás,

pero, ciertamente la *Agudeza y arte de ingenio* es la obra que más está interesando a los gracianistas en nuestros días.

La *Agudeza y arte de ingenio* no volvió a ser editada hasta el año 1929. La primera edición, es decir, *Arte de ingenio, tratado de la agudeza*, ha sido reeditada en 1998 [11]. Anteriormente había sido incluida como un apéndice de las *Obras Completas* de Gracián, por Arturo del Hoyo (1960). La primera traducción de la *Agudeza y arte de ingenio* a una lengua no española se realizó en 1983 (dos traducciones francesas en el mismo año), y la segunda fue al italiano (1986). Recientemente ha sido traducida al rumano [12].

4. **Antropología del ingenio**

El ingenio puede ser estudiado desde dos perspectivas: como estructura de la existencia cognoscente y en sí mismo. En el primer caso se trata de conocer qué es el ingenio a través del hombre ingenioso. Este es el método elegido por

---

sobre las obras que había publicado, calificaba a su *Arte* de 'más sutil que útil', se quedara harto sorprendido si previera que ésta sería precisamente la obra destinada a sostener su nombre» (pág. 193).

[11] Baltasar GRACIÁN, *Arte de ingenio, tratado de la agudeza*. Edición de Emilio Blanco, Madrid, Cátedra, 1998.

[12] Baltasar GRACIÁN, *Art et figures de l'esprit. Agudeza y arte de ingenio, 1647*. Traducción, introducción y notas de Benito Pelegrín, Paris, Ed. du Seuil, 1983. Baltasar Gracián, *La pointe ou l'art de génie*. Traduction intégrale par Michèle Gendreau-Massalopux et Pierre Laurens. Préface de Marc Fumaroli. Paris, Unesco, 1983. *L'acutezza e l'Arte dell'ingegno di Baltasar Gracián*. Traduziones di Giulia Poggi, consulenza scientifica e coordinamento di Blanca Periñán, Palermo, Aesthetica edizioni, 1986. Baltasar Gracián, *Asuntimea si arta ingeniozitatii*. Traducción de Sorin Marculescu, Bucaresti, Humanitas, 1998.

Gracián, y consiste en trazar una tipología de hombres ingeniosos, o una «anatomía», como prefiere llamarla. Cada tipo de ingenio, escribe José M.ª Andreu [13], denota un modo de conocer, un camino de pensar, pero también un modo de estar en la vida, añadimos nosotros. El «hombre en su punto», maduro, es hombre ingenioso, porque el ingenio abre el camino a la realización de aspectos que se consideran imprescindibles para la vida, como es el lucimiento en hechos, dichos y acciones.

A diferencia del genio o naturaleza, que es difícilmente modificable, el ingenio es educable. «*Gusto relevante*. Cabe cultura en él, así como en el ingenio» (OM 65). «Puede mejorarlos la industria, y realzarlos el arte» (D I 82). El ingenio, por tanto, puede crecer intelectual y moralmente. «Hízolo Dios indefinito, crióle sin término; no se reduzca él ni lo limite» (D VII 98). El último realce de *El Discreto*, titulado «Culta repartición de la vida un discreto», es una brillante exposición de la metamorfosis del ingenio, que vuelve a desarrollar en el último discurso de la *Agudeza y arte de ingenio*: «Suele estar de día y tener vez, de modo que él mismo se desconoce; altérase con las extrínsecas y aun materiales impresiones; vive a los confines del afecto, a la raya de la voluntad y es mal avecindado él con las pasiones. Depende también de la edad; niñea y caduca con ellas; su extremado vigor está en el medio; hasta los sesenta años es el crecer, desde allí adelante ya flaquea, y conócese bien en las obras de los más grandes hombres, hasta los cuarenta años no está del todo hecho, y aunque a veces más picante, pero no tan sazonado, que es gran perfección la madurez; de modo que su florecer son veinte años y si pareciere poco, sean treinta» (AG LXIII 514).

[13] José M.ª ANDREU, *Gracián y el arte de vivir*, IFC, Zaragoza, 1998, pág. 171.

En repetidas momentos de la Agudeza Gracián resalta como valores propios del ingenio la invención, la rapidez y la profundidad. «¿Qué ingenio sea más de condición, el pronto, o el profundo y de pensado?» (AG LXVII 514). Acerca de la invención dice «que es gran prueba de un ingenio» (AG XXXV 408), y expresión de la «valentía del entender» (D I 80). «Es tanta la valentía de algunos ingenios, que llegan a discurrir lo que no es» (AG XV 304). Esto da al ingenio cierto aire de misterio y de milagroso. «Los milagros del ingenio siempre fueron repensados» (AG LXVIII 514). La rapidez, aunque inferior en importancia al juicio, es una característica del ingenio. «Lisonjean los prontos por lo temprano, como el agraz... siempre están a punto de agudeza con seguridad de salir, que hay otros que mienten, no prenden en la más urgente ocasión» (*Ibíd.*, 514). «Toda presteza es dichosa; en el ingenio sale más bien; consiste esta prontitud, ya en el natural vigor del ingenio, ya en la copia de las especies, y más en la facilidad del usarlas; despiértalas una pasión, que suele ministrar armas» (Ibíd. 514).

El ingenio profundo es el ideal y el preferido por Gracián. «Dicen que la naturaleza hurtó al juicio lo que aventajó el ingenio» (Ibíd. 514). «Son los ingenios reconcentrados, con fondos de discurrir, con ensenadas de pensar. Es con grande estruendo la pronta avenida de un arroyo, pero no de dura, no tiene perennidad, con la misma facilidad desmaya; un río grande y profundo muévese sin ruido y lleva perennes golfos de caudal» (Ibíd. 514). En el *Oráculo manual* había expuesto ideas muy parecidas: «Más vale un grano de cordura que arrobas de sutileza» (OM 92); «Mejor es un buen juicio sustancial, que no discurre más de lo que importa» (OM 239). El hombre ingenioso descuella también por la claridad, pues hay quienes «conciben bien y paren mal, que sin la claridad no salen a la luz los hijos del alma, los conceptos y decretos»; «Lo que es la resolución en la voluntad, es la explicación en el entendimiento, dos grandes eminencias. Los ingenios cla-

ros son plausibles... Pero, ¿cómo harán concepto los demás de los que les oyen, si no les corresponde concepto mental a ellos de lo que dicen?» (OM 216).

Otras cualidades del ingenio son el poder de adivinación: «Poco es ya el entender, menester es a veces adivinar» (D VII 100), porque «las verdades que más nos importan, vienen siempre a medio decir» (D VIII 99). «Es la verdad una doncella tan vergonzosa cuanto hermosa, y por esto anda siempre tapada» (*Ibid.* 99). Igualmente, el ingenio se crece ante la dificultad, aunque sea la contradicción, «que incluye repugnancia» (AG VIII 272). Por eso escribe: «este es el concepto que más le cuesta al ingenio» (Ibíd. 272).

El ser ingenioso es un don de la naturaleza, pero si no se cultiva, falla estrepitosamente. «Ingenios vimos prodigiosos, ya por lo inventado, ya por lo discurrido, pero tan desaliñados, que antes merecieron desprecio que aplauso» (D XVIII 126). Hay personas a las que su descontrolado ingenio las convierte en objeto de risa, por la forma como piensan y como se presentan. Parece que tienen «el ingenio al revés» (D XVI 121). Entre estos se cuentan los que quieren pasar a toda costa por graciosos: «que es de ver uno de estos destemplados de agudeza, siniestros de ingenio, chancear aún en la misma muerte; que si los sabios mueren como cisnes, éstos como grajos, gracejando mal y porfiando» (D IX 103). Hay ingenios superficiales, que confunden la imitación con la creación; otros gozan en «trastornarlo todo», y no faltan los que se aprovechan del trabajo ajeno, porque también «hay ingenios gitanos de agudeza» (AG LXVIII 516). Incluso hay ingenios crueles, que son la antítesis del ingenio profundo. «Monstruosa violencia fue siempre un buen entendimiento casado con una mala voluntad» (OM 16).

Gracián ha elegido como símbolo del ingenio al águila real por sus dotes de elevación, poderío, rapidez y penetración visual. «Es el águila reina del aire por la presteza, y el león, de la campaña, por su agilidad; van juntos en la luz la pronti-

tud del comunicarse y el lucimiento; siempre están al canto de la actualidad, que sólo tiene de potencia lo poderoso» (AG LXVIII 514-515).

5. Estilo y pensamiento

Todo lector de Gracián advierte pronto en su forma de escribir algunas características que le distinguen de otros escritores de su época, por ejemplo, la brevedad y la concisión, que se extiende incluso al tamaño material de sus tratados. Su obra está llena de variados recursos estilísticos, y todos juntos crean en el lector cierta sensación de artificiosidad. «Emprendo formar con un libro enano un varón gigante, y con breves periodos, hechos inmortales». Y más adelante: «Escribo breve por tu mucho entender; corto por mi poco pensar. Ni quiero detenerte porque pases adelante» (H «Al lector» 6).

Esta voluntad de estilo no pasó desapercibida a los censores de sus obras, quienes coinciden en destacar por encima del contenido, al que apenas aluden, lo singular del estilo. Así, D. Juan Francisco Andrés de Uztarroz escribe a propósito de la segunda obra de Gracián, *El Político*: «Eterniza las memorias, señor excelentísimo, del glorioso Fernando II de Aragón y V de Castilla, este breve diseño de sus heroicas acciones, coloriendo artificiosamente Lorenzo Gracián, con el ingenioso pincel de su pluma, no sólo su idea, etc.» (P 37). El canónigo Manuel Salinas escribe en la Aprobación de *El Discreto*: «El estilo es lacónico, y tan divinizado, que a fuer de lo más sacro, tiene hasta en la puntuación misterios» (D 76). Por eso, escribe el canónigo, «costóme su lectura admiración y cuidado, que ha menester tenelle el más perspicaz ingenio, para no ocupar el tiempo sin lograrle, que hay distancia de lo que percibe el oído a lo que penetra el entendimiento... Obra es, no para ocupar las horas, sino para lograrlas, que ofrece poco a la lectura, pero mucho al discurso» (D 76). Por su parte, D.

Vincencio Juan de Lastanosa responde a la objeciones que algunos lectores ponían al estilo de Gracián: «Mas a dos géneros de lectores he oído quejarse destas obras: a unos de las cosas, y a otros del estilo. Objetan los primeros... de que materias tan sublimes, dignas de solos Héroes, se vulgaricen con la estampa y que cualquier plebeyo, por precio de un real, haya de malograr lo que no le tiene. Oponen los segundos, que este modo de escribir puntual, en este estilo conciso, echa a perder la lengua castellana, destruyendo su claridad, que ellos llaman pureza» (D 78). Se está refiriendo a los círculos de humanistas, que eran partidarios del estilo llano o natural, y, por ello, contrarios al estilo manierístico de los escritores barrocos.

En realidad, Gracián no fue esclavo de ningún estilo, pues si en los tratados empleó el estilo conciso y lacónico, en *El Criticón* y en *El Comulgatorio* empleó otro más ampuloso y claro. Don Antonio Liperi, censor de la primera parte de *El Criticón,* advierte que esta obra está escrita «con tan culto y tan claro estilo, y con tan vario artificio y artificiosa y entretenida variedad de cosas, que el que empezare a leer el libro podrá ser que con dificultad le suelte de las manos» (Cr I «Censura» 520). En efecto, cada materia, escribe Gracián, exige un estilo específico, pues si el historiador, por ejemplo, empleara el estilo conciso, iría en detrimento de la verdad histórica. Por eso, para escribir *El Comulgatorio* Gracián emplea el estilo «que pide el tiempo» (C «Al lector» 1018), es decir, un estilo diáfano pero brillante, persuasivo, pues esta obra tiene por finalidad preparar interiormente al «comulgador» a recibir el Sacramento de la Eucaristía, trayendo a su memoria escenas de la vida de Jesucristo y de su madre.

En Gracián la voluntad de estilo es inseparable de una continua reflexión sobre el lenguaje y sus posibilidades expresivas de la realidad. En este sentido la voluntad de estilo equivale a conciencia lingüística, pues para Gracián la lengua no sólo es medio expresivo, sino también un modo de conocer la

realidad. Pensamiento, lenguaje y mundo están interrelacionados, el uno lleva al otro. Así se aprecia en la primera crisi del *Criticón*, en la que escribe: «Es el hablar efecto grande de racionalidad... Es el hablar atajo único para el saber: hablando los sabios engendran otros y por la conversación se conduce al ánimo la sabiduría dulcemente» (Cr I 1 524). También se puede conversar con el muertos a través de sus eternos escritos, los libros, los cuales nos ayudan a ser personas (C II iv 710 «El museo del discreto»). Por último, está la Naturaleza (C III iv 879 «El mundo cifrado»), libro que enseña, a quien sepa leerla o descifrarla, todo lo necesario sobre lo natural, sobre lo moral, y aun sobre lo transcendente.

La conciencia lingüística de Gracián llega hasta el extremo de interpretar a las personas en términos lingüísticos y ortográficos. Abundan los hombres «etc»; no faltan los ilegibles; otros son «cutildes», «atildados», puntillosos», «alterutrum», «diptongos», «digresiones» y «hablativo absoluto, que ni rige ni es regido». Hasta la misma verdad, dice Gracián, se conjuga por activa y por pasiva, y la vida humana se concibe como un discurso, esto es, como camino y razonamiento, y tanto las acciones como las palabras forman conceptos y agudezas [14].

Los estudiosos del estilo de Gracián discuten si se trata de un estilista, que da primacía a la forma sobre el contenido, o bien forma y contenido se coimplican. Hacia la primera opinión (la que afirma la primacía de la forma sobre el contenido) parece inclinarse Santos Alonso [15], el cual, aun reconociendo la densidad de contenidos de sus obras, declara que

[14] Ceferino PERALTA, «ideas lingüísticas subyacentes en los escritos de Baltasar Gracián» (1601-1658)» en *Archivum Historicum Societatis Jesu*. Extractum e vol. LIII – 1984, págs. 331-349. Cfr. Cr III iv 881 ss.

[15] SANTOS ALONSO, *Tensión semántica (lenguaje y estilo) de Gracián*, Zaragoza, IFC, 1981, pág. 10.

«un lector avisado que profundice en la lengua y el estilo gracianos, quizá llegue al escepticismo más absoluto y no vea en él al pedagogo intencionado que siempre se ha pretendido, sino al escritor apasionado por el lenguaje y sus posibilidades estilísticas, por la más estricta condensación sintáctica que se corresponde con una amplia intensificación o amplificación de los significados». Sin embargo, son más los que ven indisolublemente unidos en Gracián estilo y vida, estilo de pensar y estilo de escribir, una opinión refrendada por el propio Gracián en la *Agudeza*: «Preñado ha de ser el verbo, no hinchado; que signifique, no que resuene; verbos con fondo, donde se engolfe la atención, donde tenga en qué cebarse la comprensión» (A LX 501).

Werner Krauss escribe a este respecto: «El pensamiento (de Gracián) ha convertido al lenguaje en una condición hasta el punto de que el pensamiento vive en el idioma» [16]. Gracián designa este fenómeno con la palabra «concepto», una clase de agudeza que se caracteriza por la dificultad y la suspensión que encierra. En esto consiste precisamente la técnica del estilo conceptista: en dejar en suspenso y dar la impresión de un desarrollo progresivo del pensamiento. La verdad, cuanto más dificultosa, es más agradable, y el conocimiento que cuesta es más estimado. En el mismo sentido se expresa Klaus Heger, quien, partiendo de la frase de Gracián «dos cosas hacen perfecto un estilo, lo material de las palabras y lo formal de los pensamientos, que de ambas eminencias se adecua su perfección», concluye señalando que «la obra de arte lingüística y la doctrina moralista de los valores que culmina en el concepto de persona son dos aspectos de una misma base: la conciencia de estilo» [17]. La profesora Au-

[16] Werner KRAUSS, *La doctrina de la vida según Baltasar Gracián*, Madrid, Rialp, 1962, pág. 222.

[17] Klaus HEGER, *Baltasar Gracián. Estilo y doctrina*, Zaragoza, IFC, 1982, pág. 180.

rora Egido ha estudiado cómo esta conciencia o voluntad de estilo de Gracián comienza ya en el aspecto material de la escritura: el tamaño del libro, la forma de la letras, etc.: «La fisicidad de la escritura tiene en esta obra (*El Héroe*) un buen correlato con el que la lengua presenta en toda la obra del jesuita» [18]. Y es que en Gracián «pensamiento, voz, escritura y hechos forman un cuadro perfecto» [19]. Cuentan los biógrafos de Gracián que siendo novicio jesuita dio muestras de poseer un buen dominio de la pluma, según se desprende de las reseñas necrológicas que escribió por encargo de sus superiores, lo que nos muestra que había en él una incipiente vocación de escritor literario, un artista.

6. La naturaleza y el ingenio

En las reflexiones sobre la palabra y el lenguaje que expone en *Agudeza y arte de ingenio*, señala cómo entre la palabra y la cosa significada existe una comunidad de esencia. La palabra no sólo dice relación a la realidad, sino que como hidra bocal «a más de su propia y directa significación, si la cortan o la trastruecan, de cada sílaba renace una sutileza ingeniosa y de cada acento un concepto» (AG XXXI 388), «agudeza nominal» (Ibid.). Trae como ejemplo la frase de Jesucristo cuando cambia al apóstol san Pedro el nombre hebreo de Bar Jona (hijo de la paloma) por el de *Petrus,* porque ha sido elegido para ser la piedra angular de su Iglesia: el nombre dice relación a la realidad expresada. Otro caso de agudeza nominal son los nombres de Andrenio y de Critilo: «Comenzó por los nombres de ambos, imponiéndole el suyo, que era el de

18 Aurora EGIDO, *La rosa del silencio. Estudios sobre Gracián*, Madrid, Alianza Universidad, 1996, pág. 88.

19 Ibíd., pág. 66.

Critilo, imponiéndole a él el de Andrenio, que llenaron bien, el uno en lo juicioso y otro en lo humano» (Cr I 1 524).

Gracián da por supuesta la unidad entre la palabra y la cosa significada, entre la naturaleza y la cultura. La palabra nos lleva al conocimiento de la realidad, y ésta se manifiesta en la palabra. Basta cambiar una letra de la palabra, para que también cambie la realidad significada. El lenguaje matemático o científico, cuyo uso comenzaba a extenderse en el siglo XVII, es un lenguaje artificial y esencialmente formal, el cual busca establecer relaciones exactas entre los términos. Es utilizado como método universal de explicación de los fenómenos naturales. Su efecto más inmediato es la escisión entre la ciencia y la naturaleza, entre el nombre y la cosa, entre el pensamiento y el cuerpo. ¿Fue consciente Gracián de esta escisión, o bien porque la conocía trató precisamente de contrarrestarla con su teoría del arte de ingenio?

A juzgar por las alusiones que hace a las grandes revoluciones científicas de su época, se cree que Gracián estaba al corriente de las mismas y de sus consecuencias, pues según escribe en *El Discreto*, éste es «hombre de plausibles noticias» (D V 91). Sin embargo, se opone a ellas, como en el caso del telescopio de Galileo, del que escribe con no poca ironía: «¿Qué más tendrán esos que los demás antojos?, decía Andrenio. ¡Oh, sí, que alcanzan mucho! ¿Qué, tanto más que el antojo del Galileo?» (Cr III x 967). En otro momento ridiculiza un invento tan trascendental como la pólvora, que cambió la concepción de la guerra y la estructura urbanística de las ciudades, que dejaron de amurallarse. Dice «... que no puede ser otro una invención tan sacrílega, tan execrable, tan impía y tan fatal, como es la pólvora, dicha así porque convierte en polvo el género humano» (Cr II viii 768). Respecto de la teoría heliocéntrica, escribe: «Quisieran algunos que criara Dios otro mundo y otras perfecciones para satisfacción de su extravagante fantasía» (OM 65). Y de forma más explícita aún se encara con los defensores de la interpretación matemá-

tica de la Naturaleza porque la dejan sin encanto y sin simbolismo al sustituir la imaginación por la ciencia. «Deste modo discurrían hombres blancos y aun aplaudidos de sabios; pero bien examinado este modo de echarse a discurrir no tanto puede pasar por opinión, cuanto por capricho de entendimientos noveleros, amigos de trastornarlo todo y mudar las cosas cuadradas en redondas, dando materia de risa al sentencioso Venusio. Estos, por huir de un inconveniente, dieron en muchos y mayores, quitando la variedad, y con ella la hermosura y el gusto, destruyendo de todo punto el orden y concierto de los tiempos, de los años, de los días y las horas, la conservación de las plantas, la sazón de los frutos, el sosiego de las noches, el descanso de los vivientes; produciendo a todo esto sin estrellas, pues la habrían de desterrar todas por ociosas, no hallándolas ocupación ni puesto. Pero, a todos estos desconciertos, ¿qué había de hacer el sol, inmoble y apoltronado en el centro del mundo, contra toda su natural inclinación y obligación, que a fuer de vigilante príncipe pide moverse sin parar, dando una y otra vez vuelta por toda su lucida monarquía? ¡Eh!, que no es tratable eso. Muévase el sol y camine, amanezca en unas partes y escóndase en otras, véalo todo muy de cerca y toque las cosas con sus rayos, influya con eficacia, caliente con actividad y refresque con templanza, y retírese con alternación de tiempos y de efectos; aquí levante vapores, allí conmueva vientos, hoy llueva, mañana nieve, ya cubierto, ya sereno; ande, visite, vivifique, pase y pasee de la una India a la otra... (Cr III viii 940)».

Gracián muestra, o aparenta, desinterés por el progreso de la nueva astronomía; por el contrario, alaba los progresos de las artes, sean literarias o pictóricas. Así, alaba a Velázquez porque «dio en pintar a lo valentón» (H VII 18), pues entre Ticiano y Rafael, que pintaban «a lo suave y pulido», él se queda con el pintor sevillano porque vale más «ser primero en aquella grosería, que segundo en la delicadeza» (Ibid.). Por esta razón Gracián le hace entrar en la Isla de la inmortalidad.

«Las velas de la chalupa con la que se atraviesa el inmenso piélago de la fama para llegar a la célebre isla de la inmortalidad tenía como velas lienzos del antiguo Timantes y del Velázquez moderno» (Cr II xii 998).

El choque de las dos mentalidades que marca el inicio del pensamiento moderno está claramente reflejado en Gracián. Por una parte está la mentalidad racionalista y empirista, que opta por el lenguaje matemático como expresión del ser de la naturaleza, y por otra está la mentalidad ingeniosa de Gracián, que ve la naturaleza como una entidad que guarda arcanos y misteriosos secretos, y que posibilita la formación de infinitas analogías para su conocimiento. La vía racionalista lleva al desencantamiento de la naturaleza, a la autonomía de la razón respecto de la verdad y, por tanto, a la pérdida de referencias religiosas. La vía ingeniosa y analogista permite descubrir la verdad a través de procedimientos retóricos (analogías, paradojas, juegos verbales, etc.). El discurso racionalista es básicamente deductivo, y pone la validez de la verdad en la coincidencia con las exigencias de la propia razón; por eso se puede llegar a verdades absolutamente racionales. Por el contrario, el discurso ingenioso no está sujeto a reglas apriorísticas, porque es esencialmente creador; puede establecer todo tipo de relaciones, más allá incluso del principio de no contradicción, mientras hagan surgir alguna chispa de verdad-belleza. Cada uno de estos discursos tiene su propio ámbito de aplicación y su utilidad. La ciencia se presta más para la investigación de la naturaleza física, como demostró Aristóteles; en cambio, el ingenio es un medio más apropiado para todo lo que tenga carácter estético y antropológico-moral, como hicieron Séneca, Tácito y otros escritores antiguos y modernos. En el litigio entre estas dos mentalidades, Gracián optó por la segunda, por la vía ingeniosa del arte y del artificio; sin embargo, por todos es bien sabido que fue la primera vía, la racionalística y empirista, la que acabó marcando el rumbo de la modernidad europea.

Para que no se saque la impresión de que Gracián dio la espalda al progreso y a las revoluciones científicas de su época, conviene matizar este aspecto. Entre los realces del hombre discreto señala el ser «juicioso y notante» (D XIX 127). «El varón juicioso y notante es Argos al atender y lince al entender... Todo lo descubre, nota, advierte, alcanza y comprehende, definiendo cada cosa por su esencia» (Ibid.). No dudamos de que Gracián gozaba de estas cualidades de observación, lo cual le permitió ser consciente —así lo creemos— del rumbo secularizador que comenzaba a tomar la sociedad. Evidentemente, él, como religioso, no podía asumir todos los postulados del pensamiento racionalista; por eso abrió una vía intermedia, que consistía en reconocer al hombre su autonomía para pensar, y lo mismo a la sociedad para organizarse libremente, pero sin la rigidez del racionalismo. La autonomía que Gracián concede al pensamiento no es absoluta, porque las «novedades» o verdades no salen de la razón, (Cr I ii 529) sino de la contemplación de la Naturaleza. Critilo explica a Andrenio, atónito ante el espectáculo de la Naturaleza: «Por eso los varones sabios se valieron siempre de la reflexión, imaginándose llegar de nuevo al mundo, reparando en sus prodigios, que cada cosa lo es, admirando sus perfecciones y filosofando artificiosamente» (Cr I ii 529).

La Naturaleza, por tanto, no es un objeto que está ahí para la libre observación y experimentación por parte del hombre, sino como un libro abierto que nos ilustra en cuestiones de orden físico, moral y estético. De acuerdo con esto, explica Gracián, hay inventos que ayudan a mejorar ciertos aspectos de la naturaleza, como el artificio de Juanelo, que servía para subir el agua del Tajo a la ciudad de Toledo (Cr I vii 579; I viii 571); o los anteojos, que permitían corregir los defectos de la vista; en cambio rechaza las teorías y los inventos de Galileo (Cr III x 967) porque trataban de subvertir el orden de la misma, colocando al sol y a la tierra fuera de su lugar natural, y substrayéndoles el simbolismo moral que encierran

desde siempre (Cr I ii «El gran teatro del universo»). En la visita que hacen a Roma los dos peregrinos de la vida, guiados por el Cortesano, Critilo se lamenta de que España, a diferencia de la culta Italia, esté «hoy del mismo modo que Dios la crió, sin haberla mejorado en cosa sus moradores, fuera de lo poco que labraron en ella los romanos: los montes se están hoy tan soberbios y zahareños como al principio; los ríos innavegables, corriendo por el mismo camino que les abrió la naturaleza; las campañas se están páramos, sin haber sacado para su riego las acequias; las tierras, incultas; de suerte que no ha obrado nada la industria» (Cr III ix 962). Esta es la forma de entender el progreso científico que tiene Gracián: no se opone a él, mientras se respete el orden de la Naturaleza, porque es fuente inagotable de verdad, de belleza y de moralidad.

Para Gracián, los mejores progresos son los morales. En la visita al «Museo del discreto» (Cr II 4 721) describe con frialdad la contemplación de las «materialidades» representadas por los anticuarios y los matemáticos: «Fueron registrando todos esos nichos de paso, lo que basta para no ignorar, así como el de la Natural Filosofía, levantando mil testimonios a la Naturaleza... Pero, enfadados de tan desabrida materialidad, los sacó de allí el Juicio, para meterlos en sí» (Cr II iv 723), y los llevó a la Moral Filosofía, donde contemplaron a Séneca, Luciano, Esopo, etc. A la Moral filosofía «cortejáronla de propósito, y ella les dio asiento entre sus venerables sujetos. Sacó en primer lugar unas hojas que parecían del díctamo, gran contraveneno, y mostró estimarlas mucho, si bien a alguno les parecieron algo secas y muy frías, de más provecho que gusto: pero de verdad muy eficaces. Y aseguró haberlas cogido por su mano de los huertos de Séneca» (Cr II iv 723). «Hizo la naturaleza al hombre un compendio de todo lo natural; haga lo mismo el arte de todo lo moral» (D VII 95).

7. La agudeza de acción

La agudeza prudencial puede darse en palabras, pensamientos y acciones, porque las tres pueden ser materia de la acción del ingenio. La antigua controversia acerca de si tienen más mérito las agudezas verbales (AG XLVI 443) o las de acción (AG XLVII 444), para Gracián carece de sentido. El hombre ingenioso domina los tres tipos de agudeza: «Fue pronto César en el pensar, como en el hacer» (H III 10). Si el Héroe se ve ante una dificultad, sabe resolverla con prontitud y brillantez. Por otra parte, no existen preceptos para la acción, porque en cada caso es distinta y exige ser realizada con prontitud: «Hase de pensar despacio y ejecutar de presto» (D III 88). La prontitud, por tanto, no es precipitación: *Festina lente*: apresúrate despacio (OM 55). Gracián compara al hombre ingenioso con el águila real, reina del espacio aéreo por su rapidez, y con el león de la selva por su agilidad (AG LXIII 514). Es un ingenio pronto y maduro al mismo tiempo, advierte y concibe pronto lo más conveniente, sabe atrapar la ocasión (OM 68).

En este sentido, la agudeza de acción no tiene nada de pasividad ante los estímulos, sino que consiste en una invención del ingenio, en una solución rápida y brillante (AG XLV 439), la única solución posible, pero no por ser la más racional, sino por ser la más rápida e inesperada, una conjunción de pensamiento y de acción. Gracián pone como ejemplo el tajo que dio Alejandro Mago al nudo gordiano, solucionando el problema de una manera inusitada e inesperada: «Y si la prontitud en dichos fue siempre plausible, la misma en hechos merece aclamación; la presteza feliz en el efecto arguye eminente actividad en la causa; en los conceptos, sutileza; en los aciertos, cordura, tanto más estimable cuanto va de lo agudo a lo prudente, del ingenio al juicio. Prenda es esta de héroes que los supone y los acredita; arguye grandes fondos y menores altos de capacidad» (D XV «Tener buenos repentes»).

Además de la rapidez, la agudeza de acción lleva el sello de la originalidad, de una invención conceptual. Con este tipo de acciones el hombre agudo se muestra autor de su propio pensamiento en el teatro del mundo, adquiriendo ante los demás una aureola de poder. El dominio del mecanismo de la ostentación y de la disimulación es fundamental para salir airoso en un mundo sujeto a la dialéctica del ser y del aparecer. «El cielo, que da la perfección, previene la ostentación... Es menester arte en el ostentar» (OM 277). No se confunda, pues, la ostentación con la exhibición ni la afectación (Ibíd.). La ostentación es el arte de mostrarse y de ocultarse, según convenga. En este mundo, que se rige por el principio de la apariencia, las cosas son y valen según su apariencia; por eso es «gran treta suya no descubrirse toda de una vez» (D XIII); pero, no para evitar ser conocido, sino para ir dosificando estratégicamente ante los demás lo que uno es. «Gran treta es ostentarse al conocimiento, pero no a la comprehensión» (H I 6).

El ingenio aplica a la vida social el arte de la suspensión, propio del estilo literario: «No esté siempre de ostentación, que al otro día no admirará» (OM 58), «Imítese, pues, el proceder divino para hacer estar a la mira y al desvelo» (OM 3). Existe cierta tendencia a interpretar el mecanismo de la ocultación y del desvelamiento como un método de falsificación, pero no tiene por qué ser así. El ingenio, si no anda torcido, lo que hace es sumergirnos en el eterno juego de las luces y sombras que forman la vida social, para que lo conozcamos mejor, para que seamos a la vez zahorís, que ven todo y sondean hasta lo profundo (Cr III v 898), y discretos Proteos capaces de representar los múltiples papeles que la ocasión nos exija (OM 77).

Conclusión

Baltasar Gracián fue asiduo asistente de las academias poéticas aragonesas, en las que pudo haber leído algunos versos suyos, aunque esto no nos consta. En cambio, se sabe que colaboró en la publicación de algunas antologías poéticas, como la de Josef Alfay, con el título *Poesías varias de grandes ingenios*[20]. Así se desprende de una carta del Marqués de San Felices: «Mi P. Gracián... aunque el libro que ha sacado Jusepe Alfay no sea hijo del discurso de Vuestra Paternidad... se le debe mucho por el cuidado que ha tenido en hacerlo dar a la estampa y por haber hecho un ramillete de tan fragantes flores, dignas de su buen gusto y mejor empleo» (p. X).

Si toda la obra de Gracián merece el calificativo de poética por la musicalidad de sus frases, la emoción de sus descripciones y la belleza de sus imágenes —como ha puesto de manifiesto Benito Pelegrín[21]—, en la *Agudeza y arte de ingenio* (1648) derrocha placer estético, buen gusto e inteligencia. Gran mérito suyo ha sido haber espigado y clasificado los rayos de ingenio que atesora la literatura clásica, sacra y profana, y mayor aún haber creado una teoría del ingenio. Igualmente, su sensibilidad poética raya a la misma altura en la selección que lleva a cabo de los mejores poetas, así como el acierto de sus comentarios. «El culto Góngora» (AG *Al lector* 236), «el afectuoso Camoes» (Ibid.), «el dulcísimo Lupercio Leonardo» (AG I 237), «el gran Bartolomé Leonardo» (AG XXIX, 380), el «divino Ledesma» (AG XXXIII 397), «el conceptuosamente bizarro Gabriel Bocángel» (AG XLII 431), etc.

[20] *Poesías varias de grandes ingenios españoles*, recogidas por Josef Alfay. Ed. y notas de J. M. Blecua, Zaragoza, IFC, 1946.

[21] Benito PELEGRÍN, «De una poética de la escritura a una escritura poética (De Agudeza y arte de ingenio al Criticón)» en *Teoría del discurso poético*, Universidad Complutense de Madrid-Université de Toulouse —Le— Mirail, 1986, págs. 195-206.

De los tres ámbitos de aplicación de la agudeza: el conceptual, el verbal y el de acción, para Gracián el primero y principal es el conceptual. Lo califica de «empleo de querubines» (AG II 239), porque en la jerarquía de los seres celestiales los querubines, representantes del conocimiento divino, ocupan el puesto más elevado, aunque por debajo de los serafines, que representan al amor. A la formación y clasificación de los conceptos dedica la mayor parte de los discursos de la *Agudeza y arte de ingenio*; claro que la agudeza conceptual es inseparable de la agudeza verbal. Aquí puede estar la clave de ese estilo de filosofar original que Gracián quiso dejar a la posteridad.

En la presentación que hace del inculto Andrenio al inicio de *El Criticón*, señala cómo el lenguaje es la base de la comprensión racional de la realidad, del proceso de subjetivización y de su socialización: «Quien no discurre no conversa» (Cr I 1 524). Añade a continuación que el lenguaje originario no es abstracto, sino metafórico. La persona que comienza a conocer es poeta, creador de imágenes lingüísticas, forma conceptos ingeniosos de todo cuanto cae bajo su vista. «Privilegio único del primer hombre y tuyo llegar a ver con novedad y con advertencia la grandeza, la hermosura, el concierto, la firmeza y la variedad de esta gran máquina creada... Por eso los varones sabios se valieron de la reflexión imaginándose llegar de nuevo al mundo, reparando en sus prodigios, que cada cosa lo es, admirando sus perfecciones y filosofando artificiosamente» (Cr I ii 529). Así pues, lo que parece una ficción, como es pretender experimentar de nuevo nuestro primer encuentro con el mundo, se consigue filosofando artificiosamente, esto es, mediante conceptos agudos o ingeniosos. «Son los conceptos, escribe Gracián, vida del estilo, espíritu del decir, y tanto tienen de perfección cuanto de sutileza» (AG LX 498). También: «Siempre insisto en que lo conceptuoso es el espíritu del estilo» (AG LXII 507). Dicho ahora gráficamente: «son las voces lo que las hojas en el árbol, y los conceptos el fruto» (AG

LX 498). Pensamiento y expresión son inseparables; el artificio verbal no es un embellecimiento, sino algo esencial al pensamiento: el concepto da vida a la palabra, y ésta al concepto al materializarlo.

Gracián está indicando que no es suficiente el conocimiento de la realidad; hace falta también saberlo expresar. Más aún, estando la realidad en permanente movimiento, y dependiendo la verdad de nuestras visiones, de sus apariencias o mostraciones, hay que estar también en continuo proceso de amplificación semántica del lenguaje para que exprese los sutiles conceptos que es capaz de formar el ingenio. Esta es la razón por la que Gracián ha llegado a ser un orfebre del lenguaje, de sus recursos expresivos; explora todas sus posibilidades y saca conceptos hasta de la fonética, de la ortografía, de la etimología[22]. Nada es casual en él: ni el uso del estilo bimembre, ni de la brevedad, ni del laconismo, ni de la intensificación del verbo. Todo está dirigido a la amplificación semántica del lenguaje, que, como hidra de cien bocas, comunique al máximo.

Las agudezas verbales (paranomasias, inversión, juego de palabras) tienen por objeto crear sorprendentes efectos significativos. La agudeza, el concepto, no es una expresión trasparente y evidente, sino que se funda en alguna dificultad, cuanto más sutil, mejor. Pero, no es una dificultad gratuita, pues cumple una doble función: reflejar la opacidad y versatilidad de la realidad, y producir placer intelectual. Porque la verdad no se ofrece de forma directa, sino de manera alusiva, insinuante, dificultosa. Las relaciones descubiertas o inventadas por el ingenio, cuanto más inesperadas, más sorpresa y expectación producen en el lector, y más le incitan a superar la dificultad que encierra la comprensión del concepto, con el

[22] Juan GARCÍA GIBERT-Carlos HERNÁNDEZ SACRISTÁN, «El razonamiento etimológico como procedimiento discursivo en Baltasar Gracián» en *Archivo de Filología Aragonesa*, IXL (1988) págs. 153-172.

consiguiente placer intelectual que ello comporta. Gracián piensa que el lenguaje que aprehende la realidad, la vida, no puede ser un lenguaje prosaico, sino poético, creador de emociones y sensaciones.

La filosofía ingeniosa de Gracián no nació con intención de rebatir los otros modos de filosofar, sino de complementarlos. Por eso alaba indistintamente a Aristóteles, a santo Tomás, a Duns Scoto, a Vives, etc. Para él es filósofo todo aquel que aporta algún pensamiento moral, y si lo hace con originalidad y con gusto, tanto mejor. Porque, el ingenio no es una cualidad que se da únicamente entre los poetas y literatos. El ingenio se encuentra, en mayor o menor proporción, en todas las artes y saberes, incluidos los filosóficos. A juicio de Gracián el valor de una obra se mide por el ingenio que depositó en ella su autor, pero teniendo en cuenta que el ingenio, en sentido graciano, es conocimiento y belleza, saber y gusto, la unión de lo útil con lo agradable.

¿Por qué, pregunta Gracián refiriéndose a los escolásticos, las filosofías de este siglo están mancas, unas por falta de ingenio, y otras por falta de gusto? A su juicio, había llegado el momento de crear un nuevo estilo de filosofar, que él llama «cortesano», y nosotros «ingenioso». Este no será de tipo escolástico, que derrocha ingenio pero sin gusto; tampoco se parecerá al de los humanistas, que siguen atrapados en la lógica retórica, una rama de la dialéctica, a pesar de sus críticas a los excesos dialécticos. A juicio de Gracián se trataba aún de filosofías abstractas, poco apropiadas, por tanto, para la vida real. Era necesario fundar la filosofía en el ingenio, la facultad que actúa observando, comparando, diferenciando, relacionando, desvelando la realidad visible, pero unida también al juicio y al gusto.

LOS ÍDOLOS DE BACON, LOS ENGAÑOS DE GRACIÁN Y LOS PREJUICIOS DE LOS HERMENEUTAS

ALFONSO MORALEJA

Hemos todos de reconocer nuestra minoría de edad, y acoger la felicidad que la esperanza del mundo nos otorga.

F. BACON, *El avance del saber* (1605) *

I

Francis Bacon utilizó en su día una excelente fábula para criticar tanto a empíricos como a dogmáticos. Un insecto, la abeja, se convertía en protagonista indiscutible a la hora de señalar la labor filosófica:

> Los empíricos, semejantes a las hormigas, sólo saben recoger y gastar; los racionalistas, semejantes a las arañas, forman telas que sacan de sí mismos; el procedimiento de la abeja ocupa el término medio entre los dos; la abeja recoge sus materiales en las flores de los jardines y los campos, pero los transforma y los destila por una virtud que le es propia. Ésta es la imagen del verdadero trabajo en la filosofía [1].

* Libro II, XX, 4 (Madrid, Alianza, 1988).

[1] *Novum organum*, Libro I, § 95 (Madrid, Sarpe, 1984).

En Gracián, también sentidos y entendimiento bailan a la par en la tarea de la filosofía; y curiosamente, la protagonista de la fábula baconiana reivindica aquí también su papel:

> Todo cuanto entra por las puertas de los sentidos en este emporio del alma, va a parar a la aduana del entendimiento; allí se registra todo. Él pondera, juzga, discurre, infiere, y va sacando quintas esencias de verdades. Traga primero leyendo, devora viendo, rumia después meditando. [...] Peregrinaron todos aquellos antiguos filósofos discurriendo primero con los pies y con la vista, para discurrir después con la inteligencia, con lo cual fueron tan raros. Es corona de la discreción el saber filosofar, sacando de todo, como solícita abeja, o la miel del gustoso provecho o la cera para la luz del desengaño [2].

La utilización de este himenóptero por parte de Gracián no es casual: tras criticar las sentencias rancias y las hazañas carcomidas de eruditos pedantes y gramáticos, considera que el discreto «como la gustosa abeja, viene libando el noticioso néctar, que entresacó de lo más florido, que es lo más granado» [3]. El método inductivo de Bacon no consiste en la unión de la actividad de la hormiga y de la araña: la inducción baconiana supone, lejos de una mera «enumeración», una selección de la información realizada mediante «exclusiones legítimas» que permitan «deducir» conclusiones oportunas [4].

2 *El Discreto, Obras Completas (Madrid, Aguilar 1967)*, Realce XXV. Salvo cuando se señalen otras ediciones, remitiré a esta última de Arturo del Hoyo.

3 *Op. cit.*, Realce V. En el *Oráculo manual* leemos: «*Topar luego con lo bueno en cada cosa.* Es dicha del buen gusto. Va luego la abeja a la dulzura para el panal, y la víbora a la amargura para el veneno» ed. cit., § 140).

4 *Novum organum*, Libro I, § 105. «He aquí por qué en nuestra doctrina de la *interpretación*, hacemos entrar un gran número de preceptos que acomodan el método de descubrimiento, a la manera de ser y a las condiciones del sujeto objeto de nuestras investigaciones» (*op. cit.*, § 127).

En Gracián, a pesar de advertir que «vívese lo más de información» [5], sólo la *elección* nos permite descubrir las intenciones y el valor de la misma: «Extremada elección la de la abeja, y qué mal gusto el de la mosca, pues en un mismo jardín solicita aquella la fragancia, y ésta la hediondez» [6]. Seguramente, Séneca es la fuente y panal común de las mencionados insectos. En la epístola 84 a Lucilio, leemos:

> No debemos tan sólo escribir, ni tan sólo leer. [...] Hay que acudir, a la vez, a lo uno y a lo otro y combinar ambos ejercicios, a fin de que cuantos pensamientos ha recogido la lectura los reduzca la escritura a la unidad.
>
> Debemos, según dicen, imitar a las abejas que revolotean de aquí para allá y liban las flores idóneas para elaborar la miel; luego el botín conseguido lo ordenan y distribuyen por los panales cual afirma nuestro Virgilio [7].

Bacon y Gracián se encuentran en el camino que conduce a Kant. A nuestro juicio, el texto clave se encuentra en la Parte Tercera, Crisi IV, de *El Criticón*: «Poco importa ver mucho con los ojos si con el entendimiento nada, ni vale el ver sin el notar» [8]. Gracián, amante de quiasmos, nos recuerda a la manera del XVII que «los pensamientos sin contenido son vacíos; [y que] las intuiciones sin conceptos son ciegas» [9]. Evidentemen-

[5] *Oráculo manual*, ed. cit., § 80. «*No ser de primera impresión.* Cásanse algunos con la primera información, de suerte que las demás son concubinas» (*op. cit.*, § 227).

[6] *El Discreto*, ed. cit., Realce X.

[7] *Epístolas morales a Lucilio* (Madrid, Gredos, 1989, Vol. II), Libros XI-XIII, Epág. 84. Tampoco pasa desapercibida para Antonio López de Vega esta epístola (ver de K. A. Blüher *Séneca en España*, Madrid, Gredos, 1983, pág. 512).

[8] *El Criticón*, ed. cit., Parte III, Crisi IV.

[9] I. KANT, *Crítica de la razón pura*, A 51 (B 75) (Madrid, Alfaguara, 1988). «Entendimiento sin agudeza ni conceptos, es sol sin luz, ni rayos, y cuantos brillan en las celestes lumbreras son materiales [com-

te, la elección y la información o noticia tienen en Gracián, como en Bacon, un valor gnoseológico evidente: Bacon hace explícita una relación que en Gracián tan solo sobrevuela: la relación entre el conocimiento y el poder [10]. Para el aragonés «saber y poder» tan sólo se manifiestan en la figura de la Suma Providencia [11], deduciéndose de la misma (por vía del intelectualismo católico) la prudencia humana: una relación que es de armonía prodigiosa en el caso de la Divina Providencia, y de concierto en el caso humano. Es necesario descubrir y descifrar aquello que se cubre y cifra, pues «el topo pasa por lince, la rana por canario, la gallina pasa plaza de león, el grillo de jilguero, [y] el jumento de aguilucho» [12].

Ni qué decir tiene que la *utilidad* del saber y del conocer implica el desciframiento del comportamiento moral, algo que no podía pasar desapercibido para dos hombres muy ligados en ciertos momentos de su vida a la sociedad cortesana: «El arte de cifrar —dice Bacon— tiene su correspondiente en el arte de descifrar» [13]. Esta afirmación, que también hará suya Gracián, tiene un claro correlato con uno de los mejores análisis del comportamiento humano que se han realizado [14]. Bacon, Lord Verulam y Vizconde de St Albans, consi-

parándolos] con los del ingenio» (*Agudeza y arte de ingenio*, ed. cit., Discurso I). «El ingenio -dice Kant- hace grandes necedades, cuando no le acompaña el juicio» (*Pedagogía* [Madrid, Akal, 1991, pág. 64]).

[10] *Novum organum*, ed. cit., Libro I, § 1 y 129. Recordemos, no obstante, que para Bacon el científico es más un *guía* que un *juez*.

[11] *El Político*, *O.C.* ed. cit., Cap. II.

[12] *El Criticón*, ed. cit., Parte III, Crisi IV.

[13] *El avance del saber*, ed. cit., Libro II, XVI. 6.

[14] Ver de Bacon sus *Ensayos sobre moral y política* (Universidad Nacional Autónoma de Méjico, 1974) «De la simulación y el disimulo», Cap. VI, pág. 20 y ss. Buena parte de esta obra, inspirada en los *Ensayos* de Montaigne, fue publicada originalmente en inglés en 1597, posteriormente se realizó la versión italiana en 1621 y la latina en 1638.

derará que un hombre, para encubrir y disfrazar su persona, puede hacer lo siguiente: En primer lugar, ser reservado, discreto y silencioso; puede también, en segundo lugar, utilizar un «disimulo negativo», lo que se logra «con la ayuda de ciertos indicios engañoso»; y, por último, es posible emplear una «simulación positiva», propia de aquél que explícitamente finge. A pesar de que éste último artificio «es el más pecaminoso y menos político de los tres» [15], tanto la simulación como el disimulo tienen ventajas e inconvenientes. Hacer que los contrarios se confíen para sorprenderlos, asegurarse una retirada en caso de haber obtenido un mal resultado o descubrir los propósitos de los otros son claras ventajas. Pero si tres son las ventajas de estos artificios, tres serán también sus desventajas: muestran y señalan el temor de quien los ejercen, se inspiran en los demás dudas e incertidumbres que nos privan de su auxilio, y se prescinde de uno de los recursos más importantes y necesarios para la acción: el crédito y la confianza de los demás.

A nuestro entender, nadie como Bacon analizará en la época categorías tan problemáticas. Es cierto que Torcuato Accetto hablará *Della dissimulazione onesta* (1641), recordándonos que «alguna vez es necesario disimular» y que «se simula aquello que no es, y se disimula lo que es» [16]; es cierto también

[15] *Ensayos sobre moral y política*, ed. cit., Cap. VI, pág. 23. «Así son de tediosos, azarosos y desdichados estos disimulos extremados, sobre los cuales parece que Tácito pronunció este juicio, que eran una astucia de clase inferior en comparación con la verdadera política» (Bacon en *El avance del saber*, ed. cit, Libro II, XXIII. 36).

[16] Ver de Giovanni Macchia *I moralisti classici. Da Machiavelli a La Bruyére* (Milán, Adelphi, 1989) en donde se realiza una selección del texto de Acceto (pág. 285 y ss.). «Se es falso de diferentes maneras -dice La Rochefoucauld-. Hay hombres falsos que quieren siempre parecer lo que no son. Hay otros, de mayor buena fe, que han nacido falsos, se equivocan ellos mismos y no ven nunca las cosas como son. Los hay cuyo entendimiento es recto y el gusto falso. Otros tienen falso el

que el cardenal Mazarino, en su *Breviarium politicorum* (1648), considera que la política descansa en cinco preceptos: «1. Simular. 2. Disimular. 3. No confiar en nadie. 4. Hablar bien de todo el mundo. 5. Prever antes de actuar» [17]; y que el propio Gracián distingue la *simulatio* de la *dissimulatio* en el nombre de la *entereza*, lo que significa aceptar el secreto y el disimulo, pero jamás la simulación [18]. No obstante, el esquema y estructura fundamental se deben a Francis Bacon. Hermanar en una reputación de franqueza el hábito del secreto, la facultad de un disimulo, que en ocasiones puede ser necesario, e incluso el fingimiento, si no hay otro recurso, no parece tarea fácil:

El camino más directo requiere tres cosas. La primera es tratar e intimar con quien tiene trato general y están más en contacto con el mundo. [...] La segunda es mantener un conveniente término medio entre la franqueza y la reserva. [...] La última adquirir el habito vigilante y sereno de, en toda conferencia y acción, proponerse observar al mismo tiempo que se actúa. [...] Mas sobre todo hay que cuidar de tener buen gobierno y dominio de uno mismo [19].

---

entendimiento y alguna rectitud en el gusto. Y los hay que no tienen nada falso, ni el entendimiento, ni el gusto. De estos hay muy pocos» («De lo falso», *Reflexiones o sentencias y máximas morales*, Barcelona, Bruguera,1984, Cap. XIII).

17 Ver la edición francesa *Bréviaire des politiciens*, Langres, Café-Clima, 1984, pág. 99 y ss. Estos preceptos se asientan sobre dos principios fundamentales «Simular y disimular», principios que a su vez se fundamentan, según el autor, en otros dos: «conócete a tí mismo» y «conoce a los otros» (*ibidem*, pág. 17).

18 Remito para esta cuestión a mi libro *B. Gracián: forma política y contenido ético* (Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1999), pág. 38 y ss.

19 *El avance del saber*, Libro II, XXIII. 22.

No hay que olvidar que nuestros protagonistas luchan contra temibles adversarios: Maquiavelo[20] y secuaces como Mazarino o Napoleón[21], que no se limitan a decir con Voltaire que «entre lobos uno debe aullar un poco», sino que consideran que lo mejor es ser lobo si no se puede ser tigre[22]. En esta moral y cortesana filosofía, en la que, como dice Accetto «no siempre se ha de ser de corazón transparente», no podía faltar Momo:

> El precepto que me parece ser el más sumario para triunfar es el de conseguirse aquella ventana que pedía Momo, que viendo en la fábrica del corazón humano tales rincones y escondrijos, echaba de menos una ventana para mirar en ellos[23].

Momo nos hace interrogarnos sobre una cuestión: ¿es posible una influencia de Bacon en Gracián? Es posible. *De dignitate et augmentis scientiarum* fue publicada en latín en 1623. Una versión de este libro había sido ya publicada en ingles en 1605, también en Londres, como parte de una obra que llevaba por título *The Two Books on the Proficience and*

[20] «Mucho es lo que debemos a Maquiavelo y otros, que escriben lo que los hombres hacen, no lo que deberían hacer. Porque no es posible unir la astucia serpentina a la inocencia columbina» (*op. cit.*, Libro II, XXI. 9).

[21] En el Cap. VII de *El príncipe* de Maquiavelo, Napoleón realiza el siguiente comentario: «'Qui nescit dissimulare, nescit regnare'. Luis XI no sabía bastante, debía decir: 'Qui nescit fallere, nescit regnare'«(Madrid, Espasa-Calpe, 1990, n. 160). La sentencia comentada es de Tácito. Gracián hace alusión a ella en numerosas ocasiones, ya que considera a Luis XI modelo de la disimulación tacitista (ver, por ejemplo, *El Discreto*, ed. cit., Realce III; o *Agudeza y arte de ingenio*, ed. cit., Discurso XXIII).

[22] «Una forma de transición de la imitación a la metamorfosis, que conscientemente se detiene a mitad de camino, es la *simulación*» (Elías Canetti, *Masa y poder*, Madrid, Alianza, 1987, pág. 367).

[23] *El avance del saber*, ed. cit., Libro II, XXIII. 14.

Advancement of Learning. Batllori y Peralta nos recuerdan que seguramente la edición de Estrasburgo de 1634 (por supuesto en latín) sería la referencia indicada al ser editada por Zetzner, «editor que divulgaba obras de carácter metodológico y pedagógico, muy difundidas en los colegios de la Compañía»[24]. Evaristo Correa considera, por su parte, que la fuente de la que Gracián toma la figura de Momo es, antes que Bacon, Boccalini[25]. Poco importa a nuestro juicio la o las fuentes. Seguramente es Luciano, autor tan leído casi como Tácito en la época, el lugar común del que en definitiva todos parten:

[24] Batllori y Peralta realizan este comentario respecto a la deuda que contrae Gracián en relación a la máxima 150 «Saber vender sus cosas». Ver la nota de la máxima 150 citada en *Oráculo manual, Obras Completas* (Madrid, Atlas, 1969). En numerosas ocasiones, Bacon rinde tributo a la Compañía de Jesus: «Los jesuitas [...] en parte por sí mismos y en parte por emulación y provocación de su ejemplo, han avivado y robustecido mucho el estado del saber» (*El avance del saber*, ed. cit., Libro I, VI, 15). Por otra parte, el protestantismo y el estoicismo de Bacon tienen cierta correspondencia con las mentalidad de la Compañía, y por supuesto con el pensamiento de Gracián: «En la demostración de la dignidad del conocimiento humano o saber separé desde el comienzo el testimonio divino del humano, y tal es el método que he seguido, por ende, tratando los dos aparte» (*op. cit.*, Libro I, VIII, 6). Ver también a este respecto *Novum organum* (Madrid, Sarpe, 1984), § 65, y *Oráculo manual*, ed. cit., § 251. Dilthey ha subrayado acertadamente en Bacon la «emancipación de la moral autónoma, fundada sobre la ley natural, de la creencia religiosa» (*Hombre y mundo en los siglos XVI y XVII*, México, FCE, 1978, pág. 272). Este era uno de los aspectos que más soliviantaron al conservadurismo religioso; ver por ejemplo las críticas de Joseph de Maistre a Bacon en *Las veladas de San Petersburgo* (Madrid, Espasa-Calpe, 1998) pág. 169 y ss, y 333. Benjamin Farrington considera que existe una contradicción en Bacon al hacer éste «una absoluta división entre el conocimiento divino y el natural» (*Francis Bacon. Filósofo de la revolución industrial*, Madrid, Endymion, 1991, pág. 172 y ss.).

[25] Ver nota de *Agudeza y arte de ingenio* (Madrid, Castalia, 1988) Tomo I.

> Respecto del hombre [Momo] hizo la siguiente crítica, y regañó al artista, a Hefesto, porque no le había abierto unas ventanas a lo largo del pecho, capaces de abrirse para que todos pudieran fácilmente conocer lo que quiere o lo que está pensando y si miente o si dice la verdad[26].

Charles W. Lemmi[27], en relación al libro de Bacon *De Sapientia Veterun*, parece demostrar que esta obra se estructura sobre la *Mithologia* (1551) de Natale Conti, obra de obligada referencia para la época que contó con diecinueve ediciones desde 1551 hasta 1627[28]. Curiosamente, esta obra de Conti es a su vez la fuente tanto de la *Philosofia secreta* (1584?) de Pérez de Moya (obra que Gracián conoce bien) como del *Teatro de los Dioses* (1676) de Baltasar de Vitoria[29].

[26] *Hermótimo*, 20-21, en *Obras* (Madrid, Gredos, 1992, Vol. IV). El mismo Gracián se refiere a Luciano y a su «paradoja» de Momo: «En la filosofía moral hay algunas paradojas muy plausibles. Extremada fue la de Luciano, varón de sublime ingenio, pero acre y con demasía juicioso. Ésta fue el que, por boca de Momo, dijo que faltaba al hombre una ventanilla en el pecho para descubrir lo interior del corazón. Otro añadió que le faltaba otro rostro para poner la mira en lo pasado, y otro, que un ojo en cada mano para no creer sino lo que con ellas tocase; y también hubo quien dijo faltarle un candado en la boca» (*Agudeza y arte de ingenio*, ed. cit., Libro I, pág. 231 y ss.).

[27] *The Classical Deities in Bacon. A Study in Mythological Simbolism*, Baltimore, 1933. Ver de Paolo Rossi *I filosofi e le macchine (1400-1700)*, Milán, Feltrinelli, 1984, pág. 181.

[28] «El artista -dice Conti- no había previsto cuántos engaños crecen a escondidas en los pechos cerrados. Y parecía que habría sido más digna de alabanza la obra si el pecho hubiese tenido ventanas para poder saber qué tramaba cada uno en su ánimo, si mentía o decía verdad» (*Mitología*, Universidad de Murcia, 1988, Libro IX, pág. 709).

[29] Ver la Introducción que realizan Rosa M.ª Iglesias y M.ª Consuelo Álvarez a la *Mitología* de Conti, ed. cit., pág. 33. Según Arturo del Hoyo, Gracián sigue a Pérez de Moya en el tratamiento que de Momo realiza. Ver *Agudeza y arte de ingenio*, ed. cit., Discurso XXVIII, pág. 376, nota 1. Ver también para el tratamiento de Momo la *Filosofía se-*

No obstante, muchas son las obras en la época que nos hablan de Momo. Por mencionar algunas de las más importantes, recordemos el *Momus* (1520) de Leon Battista Alberti, que contó con dos traducciones al castellano en 1553 y 1598; el *Spaccio (Expulsión de la bestia triunfante)* (1584) de Giordano Bruno, obra que no tuvo la difusión que merecía por razones conocidas; el *Guzmán de Alfarache* (1599) de Mateo Alemán, «amigo de Luciano», como le llama el mismo Gracián; *La estafeta del dios Momo* (1627) de Alonso J. de Salas Barbadillo, que se encontraba en la Biblioteca de Lastanosa [30]; o la *Historia Moral del Dios Momo* (1666). Posteriormente, ya en el XVIII, tendrán que venir dos ilustres figuras, Voltaire y Diderot, para dar a ese murmurador, a ese crítico mordaz y maldiciente bufón de dioses un nuevo papel en la escena [31].

Hay que decir, no obstante, que la interpretación que de Momo realiza Gracián es ciertamente original, ya que no se limita, como Bacon, Boccalini [32], Pérez de Moya y los demás,

---

creta de Pérez de Moya (Barcelona, Glosa, 1977), Vol. I, Libro II, Cap. XLIII; y la *Segunda Parte del Teatro de los Dioses* de Baltasar de Vitoria (Barcelona, Juan Piferrer, 1722), Libro VII, Cap. XV.

30 Ver de Karl L. SELIG *The Library of Vicencio Juan de Lastanosa, Patron of Gracián*, Ginebra, Droz, 1960.

31 Ver de Dominique QUERÓ *Momus philosophe*, París, Honoré Champion, 1995.

32 La «ventanica abierta [...] tendrá la excelente virtud de ser, y no parecer, y conformar las obras con las palabras» (*Avisos del Parnaso* (1612-1613), 1653, Aviso LXXVII). En esta obra, Tales manda a los Cirujanos que realicen dicha operación en la anatomía humana. Homero, Virgilio, Platón, Aristóteles y Averroes intentan que dicha intervención no se realice, ya que la reputación de Príncipes, Poetas y Sabios estaría en peligro, y con ella, el arquetipo de conducta. El Milesio prorroga ocho días su mandato para lavar las respectivas reputaciones, pero la hediondez es tal, que hace imposible la empresa. Una obra paralela a ésta es sin duda *El curial del Parnaso* (1624) de Matías de los Reyes; ver el Aviso VII (Madrid, Librería de Bibliófilos Españoles, 1909).

a establecer el modelo de Luciano; más bien todo lo contrario, Gracián reprocha al Momo de Luciano cierta ingenuidad:

> Muy a lo vulgar discurrió Momo cuando deseó la ventanilla en el pecho humano; no fue censura, sino desalumbramiento, pues debiera advertir que los zahoríes de corazones, que realmente los hay, no necesitan ni aun de resquicios para penetrar al más reservado interior. Ociosa fuera la transparente vidriera para quien mira con cristales de larga vista, y un buen discurso propio es la llave maestra del corazón ajeno [33].

Gracián y Bacon comparten una educación clásica muy similar basada en el estoicismo, en el tacitismo, en la lectura de Maquiavelo y, por supuesto, en el cristianismo. Ambos son la prueba de lo poco útiles que en ocasiones pueden llegar a ser etiquetas como «Barroco» o «Renacimiento»; y ambos mantienen en sus escritos una *ratio docendi* muy lejana del saber por el saber o del arte por el arte:

No me interesa escribir —dice Bacon— en ratos de ocio para que se me lea también en ratos de ocio. Lo que me interesa es la vida y los asuntos humanos, con todos sus sinsabores y dificultades. Esto es lo que me propongo mejorar mediante ideas auténticas y constructivas [34].

Bacon no descuidará el plano estético ni las reflexiones sobre dicho plano. El filósofo londinense revalorizará el «juego del ingenio» mediante la «*witty*» (agudeza) y la «*felicity*»

[33] *El Discreto*, ed, cit., XIX. Bacon recordará en distintas ocasiones el refrán español «*di mentira y sacarás verdad*» (*El avance del saber*, ed. cit., Libro II, XXIII, 18). En este sentido, tanto Bacon como Gracián consideran -frente a La Bruyère, por ejemplo- que no existe disimulo o simulación indescifrables. Ver de La Bruyère *Los caracteres* (Madrid, Aguilar, 1959), «De la corte», § 2.

[34] Carta a Casaubon (1609) citada por Farrington en *F. Bacon. Filósofo de la revolución industrial*, ed. cit., pág. 5.

(«*felice intuito*» o «*felice inspirazione*»)[35]; ahora bien, lo que está en juego es una nueva forma de entender la humanidad misma. De esta manera se dirige el Critilo baconiano a su joven Andrenio:

> Mi queridísimo joven: lo que pretendo es unirte con *las cosas en sí mismas* en unas nupcias castas, sagradas y legales; y de esta asociación sacarás unas ventajas por encima de las esperanzas y ruegos de los matrimonios corrientes, a saber, una raza bendita de héroes y superhombres que vencerán la extrema pobreza de la raza humana, la cual ha causado más destrucción que todos los gigantes, monstruos o tiranos juntos; ello te dará la paz, la felicidad, la prosperidad y la seguridad[36].

[35] Ver para todo ello *La idea del Barroco. Estudios sobre un problema estético* de Luciano Anceschi (Madrid, Tecnos, 1991, pág. 234 y ss.). Paolo Rossi, aludiendo al *Advancement*, considera que esta obra, además del carácter pedagógico que posee, intenta obtener de los mitos utilizados más de lo que el mito contiene, pasando de la narración mitológica al significado conceptual (*Fancis Bacon: de la magia a la ciencia*, Madrid, Alianza, 1990, pág. 179 y ss.). En este sentido, ambos autores sintonizan: «La escritura en aforismos tiene muchas virtudes excelentes, a las cuales no alcanza la escritura sistemática. Pues, en primer lugar, pone a pueba al escritor, revelando si es profundo o superficial. [...] En segundo lugar, los sistemas son más adecuados para obtener asentimiento o creencia, pero menos para orientar la acción. [...] Y, finalmente, los aforismos, al presentar un conocimiento incompleto, invitan a seguir investigando» (*El avance del saber*, ed. cit., Libro II, XVII. 6 y ss.).

[36] F. Bacon en *Temporis Partus Masculus* (1602); cita tomada de *El pensamiento utópico en el mundo occidental* de Frank E. y Fritzie P. Manuel (Madrid, Taurus, 1984) Vol. II, pág. 82. Bacon, en *El avance del saber*, recuerda las siguientes palabras de Aristóteles: «En cuanto a la brutalidad, lo que propiamente se le opone es la virtud sobrehumana o heroica; [...] pues así como en el bruto no hay vicio ni virtud, así tampoco los hay en Dios, estando esta elevación por encima de la virtud» (*El avance del saber*, Libro II, XXII, 15).

Tanto Bacon como Gracián representan, de forma magnífica, una época y un contexto que dice adiós a aquella ingenuidad clásica basada en la univocidad de la verdad y de la virtud. Los contenidos empíricos se presentan ahora con una fuerza desconocida. Se exige un ordenamiento, un método en definitiva, que intente ordenar tan tremenda «variedad». Bacon y Gracián creen necesariamente en «el avance del saber», y no sólo por optimismo cristiano, sino porque son testigos tanto de la avalancha empírica que el Renacimiento posibilitó [37], como del ocaso de las tradicionales herramientas clásicas y escolásticas en la comprensión del mundo:

> — Cada día se van adelantando las materias y sutilizando las formas. [...]
>
> — Todo lo que discurrieron los antiguos es niñería respecto a lo que se piensa hoy, y mucho más será mañana. Nada es cuanto se ha dicho con lo que queda por decir, y creedme, que todo cuanto hay escrito en todas las artes y ciencias no ha sido más que sacar una gota de agua del océano del saber. ¡Bueno estuviera el mundo, si ya los ingenios hubieran agotado la industria, la invención y la sabiduría! [38].

En Gracián, un regusto pesimista nos obliga a matizar la cuestión: la mejora de la humanidad constituye una posibilidad real a pesar de que las evidencias no señalen precisamente en esa dirección. Ni siquiera en Bacon la cuestión puede

[37] Ni qué decir tiene que la avalancha empírica estuvo propiciada por una nueva forma de ver el mundo.

[38] *El Criticón*, ed. cit. Parte III, Crisi V. «[A causa de] esa propiedad inseparable de nuestra época -dice Bacon-, que es el progresivo descubrimiento de la verdad, no puedo por menos de abrigar la convinción de que este tercer periodo del tiempo aventajará con mucho a los del saber griego y romano, con sólo que los hombres conozcan a la vez su fuerza y su debilidad [...] y empleen su ingenio y su largueza en cosas de mérito y valor» (*El avance del saber*, ed. cit., Libro II, XXIV).

zanjarse alegremente: «Por una parte está su doctrina de la existencia, en alguna remota antigüedad, de un estado de sabiduría humana más alto, reflejado en las fábulas antiguas, por otra está su bien amada doctrina de que los tiempos modernos son más sabios que los antiguos, puesto que la antigüedad era realmente la juventud del mundo» [39]. Así pues, el avance del saber se produce gracias a (o a pesar de) ciertos inventos de la industria humana. Bacon y Gracián coinciden en ellos: la imprenta, la pólvora y la navegación [40] (la brújula en el caso baconiano) [41].

Pero queda mucho que decir y escribir. La revolución copernicana y galileana, es decir, la revolución astrofísica y físico-matemática, vinieron de la mano de su hermana mayor: la revolución de la imprenta. Poco parece todo lo escrito con respecto a lo todo lo que hay que escribir. La importancia por lo concreto, del dato empírico, ya sea éste histórico (Tácito) o físico (Aristóteles), nos hace dudar de la capacidad de la época para distinguir la actitud moral de la expresión «tener

[39] B. FARRINGTON en *Francis Bacon. Filósofo de la revolución industrial*, ed. cit., pág. 172.

[40] Ambos autores recurren a la misma consigna, *Plus ultra*, para expresar el avance de los descubrimientos geográficos (ver *El avance del saber*, ed. cit., Libro II, 13; y *Agudeza y arte de ingenio*, ed. cit., Discurso XXXV). En 1668, Joseph Glanvill publicará un libro titulado *Plus ultra, or the progress and advancement of knowledge since the days of Aristotle*; libro que será atacado ferozmente dos años despues por Henry Stubbe en *Plus ultra reduced to Non plus* (ver para esta polémica entre antiguos y modernos el libro de Paolo Rossi *I filosofi e le macchine [1400-1700]*, ed. cit., pág. 93 y ss.).

[41] Ver de BACON *Novum organum*, ed. cit., Libro I, § 129; y de Gracián *El Criticón*, ed. cit., Parte I, Crisi I. «En lugar de tanto libro inútil (¡Dios se lo perdone al inventor de la estampa!), ripio de tiendas y ocupación de legos, les entregaron algunos Sénecas, Plutarcos, Epictetos y otros que supieron hermanar la utilidad con la dulzura» (*El Criticón*, ed. cit., Parte II, Crisi I).

experiencia» de la actitud intelectual de otra expresión: «atenerse a la experiencia» [42].

Similitudes en el contenido y similitudes en la forma. También «El museo del Discreto» se asemeja en ciertos aspectos a la «Casa de Salomón» [43] descrita por Bacon en *Nueva Atlántida*. En las estancias descritas por Gracián se encuentra «globos celestes y terrestres, esferas, astrolabios, brújulas, dioptras, cilindros, compases y pantómetras»; por no hablar de todos aquellos estantes destinados a libros sobre «aves, peces, brutos, plantas, flores, piedras preciosas, minerales» [44]; combinando así el entendimiento y taller de las Matemáticas con la Natural Filosofía y la Filosofía Moral. Debemos recordar que los jesuitas —frente a los jansenistas— no consideraban en absoluto vanales ciencias como la geometría o la astronomía [45]. Recordemos también que en la *Nueva Atlántida*, es un padre que habla en «lengua española», y que pertenece a una determinada «compañía» u «orden» también llamada *Colegio de las Obras de Seis Días*, quien «revela los secretos

[42] Ver de José Antonio MARAVALL *Los orígenes del empirismo en el pensamiento político español del siglo XVII*, Universidad de Granada, 1947, pág. 10 y ss.

[43] En la persona del rey Salomón vemos el don de la sabiduría y la ciencia, [...] capaz no sólo de escribir esas excelentes parábolas o aforismos de filosofía divina y moral, [...] pues así dice expresamente: *«La gloria de Dios es ocultar una cosa, pero la ley del rey es descubrirla»* (*El avance del saber*, ed. cit., Libro I, VI,11).

[44] *El Criticón*, Parte II, Crisi IV. «Para el estudio profundo, fructífero y operativo de muchas ciencias, y en especial de la filosofía natural [...], los libros no son los únicos instrumentos; y en esto no ha faltado totalmente la providencia humana, pues vemos que junto a los libros se han suministrado esferas, globos, astrolabios, mapas, etc., como aparatos necesarios para la astronomía y la cosmografía» (*El avance del saber*, ed. cit., Libro II, «Al Rey», 10).

[45] Ver, de Alain GUILLERMOU, *Los jesuitas*, Barcelona, Oikos-tau, 1970, pág. 31.

de la Casa de Salomón» [46]. Una comisión de seis individuos de la hermandad debían partir en dos naves cada doce años para conseguir informes «sobre todo de las ciencias, artes, fabricaciones, invenciones y descubrimientos de todo el mundo. Teniendo también el encargo de traernos libros, instrumentos y modelos de todas clases» [47]. No sólo la *Nueva Atlántida* tiene una carácter u-tópico. No es casual que tanto el comienzo como el final de *El Criticón* se desarrollen en el espacio geográfico de islas más simbólicas que reales: la isla de Santa Elena, «escala de un mundo al otro», y la Isla de la Inmortalidad.

La figura de Salomón es utilizada en numerosas ocasiones por Gracián. Salomón es denominado «Rey de sabios» [48] o simplemente «el Sabio» [49], como si no hubiera otro; «El más discreto príncipe que tuvo el mundo» [50], y cuyo sello será símbolo de prudencia, será utilizado —no con la misma intensidad que en Bacon— para respaldar cierta misoginia: Salomón argumentó «cuan gran mal es del hombre la mujer mala, y su mayor enemigo. [...] Mas vale la maldad del varón que el bien de la mujer» [51].

Antes de pasar a la teoría de los ídolos baconianos, no podemos dejar de rozar al menos una problemática importantísima

[46] *Nueva Atlántida* en *Utopias del Renacimiento*, AAVV (Moro, Campanella y Bacon), Madrid, FCE, 1990, pág. 263.

[47] *Op, cit.*, pág. 253.

[48] *Agudeza y arte de ingenio*, ed. cit., Discurso XLIII. Aquí leemos: «Sagrada máxima fue aquella del Sabio de los reyes, y Rey de los Sabios, con que dió principio a sus desengaños: *Vanitas vanitatum*». Esta frase del *Eclesiastés* (2, 11) es citada también por Bacon (*El avance del saber*, ed. cit., Libro II, XXIII, 46).

[49] *El Discreto*, ed. cit., Realce XV.

[50] *Agudeza y arte de ingenio*, ed. cit., Discurso LXII.

[51] *El Criticón*, ed, cit., Parte I, Crisi XII. «Las mujeres tienen poco discernimiento para la virtud, y más para la fortuna» (*El avance del saber*, Libro II, XXIII, 6).

para la época: la relación entre el arte y la naturaleza. En Bacon, el problema se nos presenta de manera más compleja que en Gracián. En el jesuita, como hemos mantenido en otro lugar [52], el arte es complemento o «segunda naturaleza», no sólo porque la naturaleza es causada por Dios, sino porque la naturaleza no está regida por la «fortuna» (tal y como mantienen Demócrito y Bacon) [53]. No obstante, incluso esta opinión deberá ser matizada, ya que si en Bacon no hay una noción de naturaleza, tampoco la habrá de ciencia [54]. La «fortuna» es entendida por el londinense (y por Demócrito) no como caos o azar, sino más bien como «forma permanente de las cosas» [55]. Si el hombre quiere conseguir la fortuna deberá «imitar» a una naturaleza, «que no hace nada en vano» [56].

En relación a esta cuestión, podemos preguntarnos si el hombre es o no un microcosmos. En Gracián, la cosa parece clara: «Todo el universo es una universal variedad, que al cabo viene a ser armonía. Pues si el hombre es un otro mundo abreviado, ¿qué mucho que cifre en sí la variedad? No será fealdad, sino una perfecta proporción compuesta de desigualdades. Pero no hay perfección en variedades del alma, que no dicen con el cielo» [57]. En Bacon, el carácter microcósmico del hombre se complica:

> La antigua opinión de que el hombre es un microcosmos, un compendio o modelo del mundo, ha sido fantásticamente exa-

[52] Baltasar GRACIÁN: *forma política y contenido ético*, ed. cit., pág. 65 y ss.

[53] *El avance del saber*, ed. cit., Libro II, VI, 7.

[54] Tesis que mantiene Clément Rosset en *La antinaturaleza*, Madrid, Taurus, 1974, pág. 67 y ss.

[55] *El avance del saber*, ed. cit., Libro II, VI, 7. No podemos olvidar, por otra parte, que la estrecha vinculación de Bacon con el estoicismo deja también su huella en relación a una «ley natural».

[56] *Op. cit.*, Libro II, XXIII, 40.

[57] *El Discreto*, ed. cit., Realce VI.

gerada por Paracelso y los alquimistas, como si en el cuerpo humano se pudieran encontrar correspondencias y paralelismos con todas las variedades de las cosas, como estrellas, planetas, minerales, que existen en el mundo grande. Ahora bien, es evidentemente cierto que, de todas las sustancias que la naturaleza ha producido, el cuerpo humano es la más compleja. [...] El alma, en cambio, es la más simple de las sustancias[58].

Y de ahí que en eso difiera la opinión pagana de la verdad sagrada, pues los paganos creían que el mundo fuera imagen de Dios, y el hombre un compendio o imagen condensada del mundo; pero las escrituras nunca atribuyen al mundo ese honor de ser imagen de Dios, sino solamente obra de sus manos; ni hablan tampoco de ninguna otra imagen de Dios, fuera del hombre[59].

Paolo Rossi ha subrayado en Bacon la diferencia entre una realidad *ex analogia universi* de otra *ex analogia hominis*. De ahí que el hombre deba trasformar la mente humana, similar a un espejo encantado, en un espejo capaz de reflejar la estructura de la realidad[60]. No debe pasar desapercibido que el protestantismo de corte anglicano de Bacon fundamenta dichas formas de realidad. En Gracián, a pesar de no existir esta ruptura —debido como no podía ser de otro modo por el catolicismo latente de su pensamiento—, su concepciones jesuíticas, que establece la distinción formal entre medios humanos y medios divinos, acerca a ambos autores en los planteamientos de sus respectivos pensamientos.

[58] *El avance del saber*, ed. cit., Libro II, X, II.

[59] *El avance del saber*, ed. cit., Libro II, VI. I.

[60] *I filosofi e le macchine (1400-1700)*, Milán Feltrinelli, 1984, pág. 161.

II

Los ídolos baconianos de alguna manera también están presentes en Gracián. Ciertamente, al aragonés no le interesa tanto la interpretación de la naturaleza como la interpretación de la naturaleza humana: «mas importa conocer los genios y las propiedades de las personas, que de las hierbas y piedras» [61]; no obstante, los ídolos baconianos tienen una clara correspondencia en Gracián: constituyen tanto un método [62] gnoseológico como una propedeútica preservativa de tendencias, ilusiones o interferencias que de alguna manera se asocian en el entendimiento humano. Por otra parte, la teoría de los ídolos de Bacon no es algo aplicable de manera exclusiva a la epistemología: «El perfeccionamiento de la mente del hombre —señala Bacon— y el mejoramiento de su suerte, son una y la misma cosa» [63]. Bacon, más que un científico, es un humanista. Posiblemente, nuestra visión cientificista nos impide a menudo verlo en su correcta dimensión. La sobrevaloración que la postmodernidad ha realizado de la relación baconiana entre el conocimiento y el poder puede ser un botón de muestra: no es la dominación de la naturaleza lo que Bacon busca y desea, sino el control —en la medida de lo posible— de todo aquello que pueda dignificar, elevar y hacer más fácil la vida humana [64]. La intervención humana no puede ser de domina-

[61] *Oráculo manual*, *O.C.*, ed. cit., § 291.

[62] «Es esencial el método, para saber y poder vivir» (*op. cit.*, § 249).

[63] De *Thoughts and Conclusions*, aunque tomado del libro de Farrington *F. Bacon. Filósofo de la revolución industrial*, ed. cit., pág. 149.

[64] Lecturas nada postmodernas como las de Horkheimer y Adorno también han caído en el mismo error. Ciertamente, «la Ilustración es totalitaria», pero la ilustración baconiana contiene, no obstante, menos totalitarismo que el que le achacan ambos autores. Frente a Horkheimer y Adorno, mantenemos las siguientes tesis: en primer lugar, para Bacon,

ción o mando porque sólo obedeciendo a la naturaleza podremos conseguir algo de ella [65]. El poder del hombre al que Bacon se refiere no es sólo una *facultad de alteración*, sino también, y en buena medida, una *prudente facultad de adaptación* que permite «sacar utilidad y ventaja de lo que parece adverso y contrario» [66].

Tanto los ídolos de Bacon como las ilusiones y engaños de Gracián están íntimamente relacionados con la voluntad y las pasiones [67]. Ambos hacen hincapié en todo aquello que dificulta el juicio y el entendimiento humano, si bien es cierto que en Gracián no hay un análisis sistemático como en Bacon [68]. Es importante también anotar que el tratamiento que

---

conocimiento y poder no son sinónimos; en segundo lugar, pocos como el londinense han atacado «la proyección de lo subjetivo en la naturaleza», es decir, el antropomorfismo; por último, la *Scientia universalis* es precisamente una propuesta integradora del la ciencia y el conocimiento al servicio de la humanidad. Es necesario, de vez en cuando, aplicar a la consigna francfortiana «sólo la exageración es verdadera» la propia dialéctica negativa (ver *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 1994, pág. 59 y ss.).

[65] *Novum organum*, ed. cit., Libro I, § 3 y 129.

[66] *El avance del saber*, ed. cit., Libro II, XVII, 3. También el concepto de *utilidad* en Bacon ha sido sacado de quicio. Mario Manlio Rossi señala con acierto que, lejos del utilitarismo moderno que nos dice que la ciencia *realmente sirve*, Bacon tiene en mente para qué *debe servir* la ciencia (ver de Paolo Rossi *I filosofi e le macchine [1400-1700]*, ed. cit., pág. 170).

[67] Ver de *Novum organum*, ed. cit., Libro I, § 49. Un ejemplo de lo expuesto: en ambos autores la ciencia está vinculada a la paciencia (*ibidem* y *El Criticón*, ed. cit., Parte III, Crisi XI). «Al passo -dice Janoque van perdiendo éstos [garzones] los sentidos van ganando el entendimiento: tienen el corazón sin pasiones y la cabeza sin ignorancias» (*op, cit.*, Parte III, Crisi I).

[68] Bacon realiza una sistematizació de los ídolos no sólo en *Novum organum*, sino tambien en *El avance del saber* (ed. cit., Libro II, XIV). Ciertamente, en esta última obra no son denominados ídolos, sino «falacias», «falsas apariencias» e incluso «estorbos del espíritu».

ambos autores realizan de las pasiones es distinto. Bacon, adelantándose a Hume y Spinoza, considera útil y posible «enfrentar un afecto a otro» [69], pues al igual que un gobierno considera necesario a veces sujetar una facción con otra, de la misma manera actúa la razón de estado de uno mismo. En Gracián, no se da una *represión* de las pasiones; al igual que en Pascal, Vico o Freud, se produce más bien un *control* de las pasiones y afectos, bien por medios sociales externos o por la interiorización de dichos medios. Sólo el autocontrol permite el control de los otros. Es necesario, primero, seguir la prudente filosofía de Epicteto (*sustine et abstine*) [70] para poder vencer pasiones ajenas. Curiosamente, el propio Gracián utiliza el término «ídolo» en este sentido: «todos son idólatras, unos de la estimación, otros del interés y los más del deleite. La maña está en conocer estos ídolos para el motivar, conociéndole a cada uno su eficaz impulso: es como tener la llave del querer ajeno» [71].

En Bacon, los *ídolos de la tribu* están fundamentados en la especie o tribu humana. El antropocentrismo, por ejemplo, está íntimamente ligado con la creencia de que el entendimiento humano es un espejo fiel de la naturaleza. Propios de la tribu humana son su naturaleza pasional y sus limitados sentidos. Ni qué decir tiene que en el Falimundo graciano, la pasión constituye «la jaula de todos»: «el señor de sus apetitos es una inestimable superioridad. Aseguroos que no hay tiranía como la de una pasión» [72].

«La mente humana —dice Bacon— dista mucho de ser un espejo claro y liso en el que los rayos de las cosas se reflejan según su verdadera incidencia, antes bien es como un

[69] *Op. cit.*, ed. cit., Libro II, XXII, 6.

[70] Ver *Oráculo manual*, ed. cit., § 159. Ver de esta misma obra «*Arte en el apasionarse*» (§ 155).

[71] *Oráculo manual*, ed. cit., § 26.

[72] *El Criticón*, Parte II, Crisi XIII.

espejo encantado, lleno de supersticiones e impostura, si no se la libera y corrige» [73]. No falta tampoco en Gracián la imagen del espejo; pero aquí para invertir la errónea imagen mental. Cuando Andrenio busca a través de las ventanas alguna realidad en Palacio, el hombre experimentado comenta: «No ha de ser de ese modo —dijo el viejo—, sino al contrario, volviendo las espaldas, que las cosas del mundo todas se han de mirar al revés para verlas al derecho. Sacó en esto un espejo del seno [...] encarándole muy bien a las ventanas contrarias a Palacio» [74]. Y es que «así como el sol es claro espejo de Dios y de sus divinos atributos, la luna lo es del hombre y de sus humanas imperfecciones» [75].

Los ídolos de la caverna se fundamentan en la naturaleza individual de cada uno. La educación, por ejemplo, puede ser también en este sentido fuente de prejuicios: creerse *autor* o inventor de cierto ámbito de conocimiento, puede perjudicar al conocimiento en sí. En Gracián, por su parte, existe una crítica contundente a la educación clásica. La cultura del barroco es vista por el jesuita como un «Babel moderno de cultos y afectados escritos, y cuyas obras son tramoya, frases sin concepto, hojas sin fruto, tomos sin lomo, cuerpos sin lama, todo confusión y quimera» [76]; cuyas escuelas sólo en-

[73] *El avance del saber*, ed. cit., Libro II, XIV, 9.

[74] *El Criticón*, ed. cit., Parte I, Crisi VIII.

[75] *Op, cit.*, Parte I, Crisi II.

[76] *Op. cit.*, Parte III, Crisi III. En ambos autores el mito de la caverna platónica está presente. En Gracián la «infausta caverna» y «sepultura anticipada» de la que surge Andrenio impedía que entrara la luz de la razón (*op. cit.*, Parte I, Crisi II); en Bacon: «si un niño fuera retenido dentro de una gruta o cueva subterránea hasta la mayoría de edad, y entonces saliera de repente, tendría imaginaciones extrañas y absurdas; así también, aunque nuestras personas vivan a la vista del cielo, nuestros espíritus están encerrados en las cavernas de nuestros caracteres y costumbres, que, si no los llamamos a examen, nos suministran infinitos errores y opiniones vanas» (*El avance del saber*, ed. cit., Libro II, XIV,10).

señan «sofisterías» y en donde lo mejor que se puede hacer es «no aprender fuertemente» [77] o desaprender lo aprendido.

Los ídolos del foro, los más peligrosos de todos, se relacionan de manera especial con el lenguaje. De tal modo que es posible discutir sobre algo que las palabras no hacen ninguna referencia. Gracián nos avisa en este sentido de no atender exclusivamente «al vocablo y a la colocación de las palabras» [78], pues supondría, en el caso de un historiador, convertirse en un mero gramático; ya que en numerosas ocasiones las palabras son poco más que «aire» [79] o «viento» [80], y en el mejor de los casos «sombra de los hechos» [81]: «El apasionado —insiste Gracián— siempre habla con otro lenguaje diferente de lo que las cosas son: habla en él la pasión, no la razón; y cada uno según su afecto su humor; y todos muy lejos de la verdad» [82]. Si bien es cierto que en Gracián se valora en mayor media el estudio de las lenguas, el lenguaje no es el objeto de estudio por excelencia, es más bien un vehículo indispensable que no siempre garantiza entendimiento y razón: «aunque muchos son sabios en latín, suelen ser grandes necios en romance» [83].

Finalmente, *los ídolos del teatro* se vinculan con la diversidad de filosofías, métodos y sistemas creados más con la imaginación y la representación típicas de una secta que con una auténtica filosofía: «Vanse muchos —dice Gracián—, o por las ramas de un inútil discurrir, o por las hojas de una cansada verbosidad, sin topar con la substancia del caso; dan cien

[77] *Oráculo manual*, ed. cit, § 183.

[78] *El Criticón*, ed. cit., Parte II, Crisi IV.

[79] *Oráculo manual*, ed. cit., § 267.

[80] *Op. cit.*, § 166.

[81] *Op. cit.*, § 202.

[82] *Op. cit.*, § 273.

[83] *El Criticón*, ed. cit., Parte II, Crisi IV. «Hay que hablar como el vulgo —dice Nifo por boca de Bacon—, pero pensar como los que saben» (*El avance del saber*, ed. cit., Libro II, XIV, 11).

vueltas rodeando un punto, cansándose y cansando, u nunca llegan al centro de la importancia: procede de entendimientos confusos, que no se saben desembarazar» [84]. O lo que es peor: «aquellos, por ligeros, fingen; estos otros, porque llanos, descaecen; y así las más de estas plumas modernas son chabacanas, insulsas y en nada eminentes» [85]. «Cada uno habla del objeto según su afecto» [86]

III

La deuda de Gracián con Bacon debe ser, a mi juicio, incalculable. Incalculable no porque sea mucha la deuda, ni tampoco porque no podremos saber nunca hasta qué punto ésta asciende; sino porque creo que dicho cálculo es absurdo y está de más. Corresponde a las flaquezas de hormigas eruditas y de arañas totalitarias investigar o suponer si Bacon fue leído o no por Gracián, como si esto implicara algo cualitativamente significativo en el pensamiento de alguno de nuestros protagonistas o en el pensamiento en general. Ni Daniel Defoe, ni Bayle, ni Spinoza leyeron seguramente a Gracián, a pesar de las similitudes formales entre *El Criticón* y *Robinson Crusoe* en un caso [87], a pesar de que Bayle escribiera sobre la traducción del *Oráculo* realizada por Amelot de la Houssaie en otro [88], o de encontrase *El Criticón* en la biblioteca personal de Spinoza [89].

[84] *Oráculo manual*, *O.C.*, ed. cit., § 136.

[85] *El Criticón*, ed. cit., Parte II, Crisi IV.

[86] *Oráculo manual*, *O.C.*, ed. cit., § 226.

[87] Ver de Arturo del Hoyo su «Estudio preliminar» a las *Obras Completas* de Gracián (ed, cit.), p. cciv.

[88] Ver de P. Bayle «El *Oráculo manual.* Comentario a la traducción y edición de Amelot de la Houssaie», Apéndice del libro *B. Gracián: forma política y contenido ético*, ed. cit., pág. 125 y ss.

[89] Ver de Atilano Domínguez (comp.) *Biografías de Spinoza* (Madrid, Alianza, 1995), pág. 214.

La comparación, bien por similitud o contraste, debe dirigirse en mayor medida a las ideas. Es importante la búsqueda de datos biográficos e históricos siempre y cuando no se olvide que esos datos están subordinados a las relaciones de ideas; sabiendo a demás que las ideas deben enfrentarse constantemente entre sí para evitar falsas seguridades. La búsqueda maniática del dato por el dato, así como el apoltronamiento en el saber, no deben ser siquiera lugar de paso. El paseo intelectual de la erudición está bien de cara a estiramientos. El intelectual debe ser consciente del lugar al que se dirige. Y digo «ser consciente», porque las hormiguitas que deambulan entre caminos positivistas no son consciente ni siquiera de a donde van. Pero van: lo que para ellas puede ser un paseo sin rumbo y lugar, es en realidad un camino en círculo que rodea la isla del esteticismo individualista. Hay, por otra parte, arañas que cree que ya han llegado, ignorando que el mojón del polvoriento camino en donde construyen su tela poco tiene que ver las nuevas áreas de servicio. La tarea del conocimiento no es tanto conocer «a», «b» o «c» como *atarearse* y *empeñarse en el mundo*. Si la hormiga es pedante, la araña es grandilocuente. Nosotros, aprendices de abeja, esperamos que el aguijón de nuestra ironía no quede dentro.

Bacon y Gracián nos permiten unificar en cierto modo algunos vicios o defectos metodológicos que algunos intérpretes, gracianistas y otras faunas parecen empeñados en detentar.

1.° En primer lugar, denominaré *sindrome del individualismo interpretativo* a aquella constante metodológica obstinada en considerar a una determinada persona autor absoluto de una obra que nunca es propia. El autor —en este caso Gracián, pero podría ser perfectamente Carmen Sevilla, Michael Jackson o Martin Heidegger— es considerado una «cosa en sí y por sí». Si bien es cierto que no puede ser considerado «ser para sí», ya que en esta caso la existencia del intérprete estaría de más, el autor es para muchos intérpretes substancia pensante y pensada, soporte absoluto no sólo de

una forma de vida o de pensamiento, sino de *la* forma de vida y de pensamiento por excelencia. El intérprete se convierte en hermeneuta en virtud del carácter sacro de su objeto de estudio. No habla de *un* autor sino de *el* autor. Pero poco es lo que soporta dicha substancia: ésta es más bien soportada por un contexto histórico, cultural y social. No queremos decir que el sujeto no exista; decimos que el sujeto se construye y presenta precisamente en su sujeción espacio-temporal. Tampoco queremos decir que el aspecto psicológico individual no se manifieste, ni que no exista un componente de libertad y decisión última en el sujeto. Pretendemos decir que dado un juego determinado, por ejemplo el ajedrez, las limitaciones de cualquiera de sus figuras son evidentes. Sólo sabiendo jugar al ajedrez podremos explicar el movimiento de cada una de las piezas.

2.º En segundo lugar, y como consecuencia del anterior, denomino *síndrome del especialista* a aquella tendencia que consiste en hacer de un autor el centro de toda referencia y estudio. Surgen así la saga de los gracianistas, marxistas, cervantistas, wagnerianos, freudianos, hegelianos nietzscheanos y otros... «anos», que voluntariamente se inmolan al tótem de rigor.

Respecto a este síndrome haré dos pequeñas advertencias: nada me parece más alejado no sólo de la filosofía sino también del pensamiento que este tipo de reduccionismo. La interrelación entre distintos contenidos y autores solo puede efectuarse desde una dispersión estructural. El bisturí del análisis no puede aplicarse a una microfísica de la cultura. Dicho de otro modo: Quevedo, Maquiavelo, Saavedra Fajardo o la música del siglo XVII me permiten conocer mejor al mismo Gracián. No obstante, la música del XVII o Maquiavelo no pueden ser considerados meros enlaces de un mapa conceptual cuyo centro sigue siendo Gracián. Cada autor o contenido —ya sea Hegel, Kant, la historia de la matemática o la pintura del Barroco— constituyen un centro en el que la cultura es una esfera en expansión. Y sin embargo, no todos los pun-

tos de esta esfera (que son ficticios por otra parte) tienen la misma importancia y relevancia. Existe una orografía que sólo una perspectiva macrofísica de la cultura nos permite apreciar. Así, por ejemplo, unos contenidos determinados a los que podríamos denominar «Gracián», «Shakeaspeare», «Kant» o «El Renacimiento» son cimas que se sitúan a una altitud muy superior a depresiones como «Alfonso Moraleja» o «La historia de la contabilidad en Algete en mayo de 1984».

La otra advertencia viene dada por la obra de aquellos clásicos que nos ocupan: se olvida que los propios autores a los que los especialistas dedican su existencia, no dedicaron la suya exclusivamente a algún autor. Si Gracián se hubiera dedicado de forma exclusiva a Tácito, bien a traducirle o a comentarlo, estoy convencido de que no estaríamos disfrutando estas jornadas hoy en día. La admiración de Gracián por muchos autores clásicos no le impide tratar de emularlos. La admiración que provoca Séneca en Gracián, lejos de cegarle, le ilumina.

3.° En tercer lugar, debemos hablar del *síndrome de la promiscuidad*, metodología que prescinde de tomar la distancia oportuna entre sujeto y objeto. El sujeto o intérprete quiere identificarse (no de forma consciente en el mejor de los casos) con su objeto o autor. De ahí que algunos terminen, no sólo pensando exactamente igual que su tótem, sino fumando los cigarrillos de su autor o gesticulando como afectados unas maneras que tan sólo proceden de sucedáneos interpretativos.

4.° En cuarto lugar y por último, hablaremos del *síndrome del historicismo o recopilador*. El intérprete considera que su relación con el objeto es un límite en donde él, una variable llamada «x», tiende a infinitos datos; pero el infinito matemático al que tiende es tan sólo un espejismo; toda la acumulación de conocimientos estúpidos e insignificantes que muchas veces adquiere no son más que una cifra (mayor o menor) que se multiplica por y en él, como si de una variable llamada «x» se tratara, y en donde $x = 0$.

El propio Gracián, en sintonía con la «Intempestiva» de Nietzsche «De la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida» (en la que se analiza el uso *monumental, anticuario* y *crítico* de la historia), nos recuerda en *El Criticón* que hay «muchas maneras de historiadores: unos gramaticales, que no atienden sino al vocablo y a la colocación de las palabras, olvidándose del alma de la historia; otros cuestionarios, todo se les va en disputar y averiguar puntos y tiempos; hay anticuarios, gaceteros y relacioneros, todos materiales y mecánicos, sin fondo de juicio ni altanería de ingenio» [90].

El recopilador necesita saber no sólo el nombre de la abuela de su héroe (a ser posible con catorce apellidos), sino también los lugares donde éste evacuaba. El éxtasis es incluso posible: basta tocar algún objeto del héroe o situarnos exactamente en el lugar y postura en donde marcan las coordenadas historicistas. Están convencidos de que un misterioso impulso mimético recreará en ellos el espíritu de ese gran personaje: también en el mundo de la cultura debe abrirse, de vez en cuando, algún expediente «X» por aducción.

[90] Segunda Parte, Crisi IV (Madrid, Cátedra, 1993).

LO INSOPORTABLE DE LA VERDAD

JAVIER DE LA HIGUERA

I. La afirmación y la negación del mundo

Andrenio, perdido en la corte del rey Falimundo, es hallado por fin por Critilo y su guía ocasional, el viejo prudente. Todo el deseo de Andrenio es conocer a este esquivo rey y al fin lo consigue con la ayuda del espejo que el viejo le presta. He aquí lo que sucede:

> —¿Qué tienes?, ¿qué ves? —le preguntó el anciano.
> —¡Qué he de ver! Lo que no quisiera ni creyera. Veo un monstruo, el más horrible que vi en mi vida, porque no tiene pies ni cabeça; ¡qué cosa tan desproporcionada, no corresponde parte a parte, ni dice uno con otro en todo él!; ¡qué fieras manos tiene, y cada una de su fiera, ni bien carne ni pescado, y todo lo parece!; ¡qué boca tan de lobo, donde jamás se vio verdad! Es niñería la quimera en su cotejo: ¡qué agregado de monstruosidades! ¡Quita, quítamele delante, que moriré de espanto! [1]

Lo que resulta a Andrenio insoportable, hasta el punto de tener que apartar la mirada para no morir, es la faz auténtica

[1] *El Criticón*, Crisi 8.ª, Primera parte, Madrid, Cátedra, 1980 (edición de S. Alonso), pág. 182.

del mundo. Una verdad que no suele ni quiere verse porque, realmente, si se quiere seguir viviendo, es preferible no verla. Es una verdad que no nos podemos permitir. No es una doctrina, no es el reflejo de una realidad positiva, sino que esa verdad es una experiencia de carácter negativo. *El Criticón* es el relato de esa experiencia de la verdad en la que permanecen en tensión la aceptación afirmadora del mundo y su negación radical.

Las peripecias que *El criticón* cuenta del peregrinaje vital de Andrenio y Critilo no son los meros episodios de una novela. El modelo de esta obra es, como ha mostrado Lázaro Carreter, la epopeya y, como tal, pretende aportar una enseñanza válida para la vida humana[2]. Ahora bien, ¿qué enseñanza aporta *El criticón*? Paradójicamente, algo contrario a la vida. Lo que se narra en esta obra son las aventuras de una sola idea, la difícil verdad de que la vida no tiene valor. Desengaño tras desengaño, Critilo y Andrenio hacen ese descubrimiento. La tercera parte de la obra, «En el invierno de la vejez», casi comienza con este tremendo interrogante: «¿Quien querrá la vida si sabe lo que es, y quién meterá el pie en el mundo si le conoce?» (pág. 543). Todo el aprendizaje que, con sus protagonistas, realiza el lector de *El criticón* reside en el descubrimiento de la contradicción trágica entre

[2] Véase «El género de *El criticón*», en F. Rico (ed.), *Historia crítica de la literatura española, Primer suplemento*, Barcelona, Crítica, 1992, págs. 506-513. Según Lázaro, el modelo remoto de *El criticón* es la *Odisea* de Homero, así como la novela bizantina, la obra de Barclay, el *Guzmán de Alfarache* y, en general, la epopeya menipea, en la que las peripecias y fantasmagorías están motivadas por un fin puramente ideal y filosófico. F. Montesinos se ha referido a la victoria de la preocupación ética sobre la novelesca en el barroco y a esta obra de «picaresca pura» que, según él, es *El criticón* (ver «La disolución de la novela española», en *Historia crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1983, págs. 529-533).

verdad y vida: ¿quién nos asegura que la verdad ha de hacernos felices o virtuosos?

Que la vida carezca de valor quiere decir que su *irrealidad* es su única verdad. Pero si la verdad niega la vida, ¿desde dónde se formula esa verdad y qué es lo que ella afirma como contrapartida? La reflexión de Gracián se sitúa en este estrecho filo en que la negación y la afirmación coinciden, en que nada y todo se intercambian. La pareja Dios/mundo recorre y articula conceptualmente toda esta obra y Gracián la hace equivaler a la oposición todo/nada. La irrealidad o ausencia de valor de la vida se traduce en la idea de que el mundo es nada a causa de que Dios está ausente de él. Y todo el esfuerzo de Gracián reside en adentrarse en esa nada y encontrar en su consistencia vana la realidad de lo que se hace presente en su ausencia. El juego de matices es aquí realmente fino: la nada, en tanto que referida negativamente al todo, tiene un valor. El aforismo 211 del *Oráculo manual* lo planteaba con toda claridad y rotundidad: «Este mundo es un zero: a solas vale nada; juntándolo con el Cielo, mucho.» (ed. Cátedra, pág. 218).

Es sabido que el tema del mundo como apariencia e ilusión es uno de los elementos fundamentales que configuran la cosmovisión barroca [3]. El reconocimiento del carácter fenoménico de la realidad, la atención a la circunstancia, a las perspectivas y a los modos en que las cosas existen, la infinitud, en suma, de lo real, han desplazado en el siglo XVII a una visión estática y monolítica de la realidad, poniendo en cuestión el orden teológico en que ésta se sustentaba. Gracián pertenece, como Leibniz, a una época en que está en crisis la razón teológica pero, como él, intenta en un esfuerzo desesperado salvar el ideal teológico. Deleuze ha mostrado cómo el

3 Véase MARAVALL, J. A., *La cultura del Barroco*, Madrid, Ariel, 1975, págs. 390 ss.

mundo barroco es un mundo que ha perdido su centro, ante lo cual se intenta prestar una nueva unidad a sus fragmentos comunicándoles una *presencia espiritual*[4]. Si el mundo barroco tiene grandes similitudes con el mundo actual, hasta el punto de que éste es considerado el «neobarroco», la diferencia es que el barroco hace una apuesta por la convergencia y recentramiento del mundo y que, ante la amenaza de la nada, lleva a cabo una multiplicación de los principios (por ejemplo en Leibniz) y una estrategia de relleno de lo real[5]. En Leibniz esa nueva unidad es proyectiva, emanada desde el vértice (Dios) al cono, que es el mundo. En Gracián, ese mundo descentrado e irreal adquiere una nueva unidad y realidad en la medida en que en él se hace presente la ausencia de Dios, en que la huella de Dios se hace visible a través de la conciencia de vanidad de la esfera intramundana. La carencia de signo divino se convierte de ese modo en signo de Dios[6]. Esa conciencia de la nada, sin embargo, en Gracián, no deriva en la solución mística, en la que se transfiguraría en abandono del

[4] Ver Deleuze, G., *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Barcelona, Paidós, 1989, págs. 91-2, 160. En esta última página: «Hace ya algún tiempo que el mundo es tratado como un teatro de base, sueño o ilusión, vestido de Arlequín, como dice Leibniz; pero lo propio del Barroco no es caer en la ilusión ni salir de ella, lo propio del Barroco es *realizar* algo en la ilusión misma, o comunicarle una *presencia* espiritual que vuelva a dar a sus piezas y fragmentos una unidad colectiva.» (pág. 160). Ver también Trías, E., «Escenificación del infinito (interpretación del Barroco)», en *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 1996, págs. 161-187.

[5] Véase Deleuze, op. cit., págs. 91, 108, 159, 175-6; también *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1989, págs. 260-1.

[6] Roland Barthes ha mostrado que el texto de los *Ejercicios* y del *Diario espiritual* de Ignacio de Loyola encierra como uno de sus niveles estructurales la afirmación de un código divino en el que la suspensión de la marca, el silencio de Dios, se convierte en signo definitivo de la divinidad. Ver *Sade, Fourier, Loyola*, Madrid, Cátedra, 1997, pág. 92.

mundo y deseo de ascenso y unión con Dios[7]. La opción de Gracián es tan mundana que Dios sólo puede hacerse presente por vía de ausencia. La ausencia de Dios hace del mundo la única realidad ante la cual cabe una actitud cognoscitiva o práctica. Pero, como contrapartida, el recentramiento del mundo pasa, paradójicamente, por una afirmación tan fuerte de Dios que, ante él, el mundo pierde toda realidad propia por sí mismo. La nueva presencia espiritual de que se dota al mundo es, entonces, al mismo tiempo, afirmación y negación del mundo, presencia y ausencia de Dios en él: «...está tan oculto este gran Dios —afirma Gracián—, que es conocido y no visto, escondido y manifiesto, tan lexos y tan cerca; eso es lo que me tiene fuera de mi —confiesa Andrenio—, y todo en él, conociéndole y amándole.» (*El criticón*, Crisi 3.ª, 1.ª parte, ed. cit., pág. 94).

La negación del mundo que lleva a cabo Gracián es una negación *intramundana*. Por eso la verdad es intolerable: porque seguimos viviendo en *este* mundo y *esta* vida. Este problema de Gracián es el que Lukács, y después Goldmann, han definido como el problema de la existencia trágica: si ser es ser perfecto, no habrá grados entre la nada y el todo, y todo lo que no es perfecto, el mundo, carecerá de realidad auténtica. Para la conciencia trágica el mundo es a la vez todo y nada. Según Lukács, la cuestión de la posibilidad de la tragedia es la cuestión del ser y la esencia, «la cuestión de si todo lo presente —afirma Lukács—, ya por el mero hecho de estar presente, es un ente. ¿No hay grado y jerarquías del ser? ¿Es el ser una propiedad de todas las cosas, o un juicio de valor sobre ellas...?»[8]. La idea de una presencia más real que las pre-

[7] Véase E. Lourenço, «Gracián ou le chainon manquant. 'Un homme, c'est à dire, un sot...' –*Criticón*», en VV. AA., *Le baroque littéraire. Théorie et pratiques. Actes du colloque, París 12-13 décembre 1989*, París, Fundation Calouste Gulbenkian, París, 1990, págs. 19-26.

[8] «Metafísica de la tragedia», en *El alma y las formas*, Barcelona, Grijalbo, 1970, pág. 248.

sencias del mundo y, por tanto, presente y ausente en él, es según Goldmann «el centro mismo de la tragedia» [9]. En *El criticón* encontraríamos la expresión de un *pensamiento trágico* que no cree en la posibilidad de transformar o mejorar el mundo, de realizar valores absolutos en él, pero que tampoco propone el refugio en un más allá celeste. La tesis pascaliana del *Deus absconditus* se halla también presente en esta obra en la forma de un punto de partida más allá del cual no se puede ir, de una certeza superior que reúne en sí la absoluta certeza y la incertidumbre absoluta, más allá de la mera certeza cartesiana, que se apoyaba en la presencia positiva de Dios como perfección infinita y orden racional del mundo [10]. A Gracián se podrían aplicar las palabras que Blanchot dedica al pensamiento trágico de Pascal:

> ...para el hombre trágico la presencia de Dios es tal que no puede ya satisfacerse en absoluto con el mundo, donde sabe que nunca se realizará nada válido; pero, al mismo tiempo, la ausencia de Dios es tal que no puede encontrar en él un refugio, como tampoco puede unirse místicamente al infinito como única realidad sustancial, de manera que se halla rechazado en el mundo que no obstante él rechaza, rechazo que a partir de ahí cambia de sentido, porque es en el interior del mundo y dentro de sus límites donde él tiene que oponerse al mundo, tomando conciencia por esta oposición de lo que es el hombre y de lo que quisiera ser. («La pensée tragique», en *L'entretien infini*, págs. 144-145)

[9] Ver GOLDMANN, L., *El hombre y lo absoluto*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1986. En la pág. 52 del vol I: «...el ser del *Dios oculto* es para Pascal, como para el hombre trágico en general, una *presencia permanente* más importante y más real que todas las presencias empíricas y sensibles: se trata de la única presencia esencial. Un Dios *siempre ausente y siempre presente* es el centro mismo de la tragedia.»

[10] Ver BLANCHOT, M., «La pensée tragique», en *L'entretien infini*, París, Gallimard, 1969, pág. 143.

La paradoja, propia del hombre trágico, en que penetra *El criticón,* es la de una conciencia mundana que niega el mundo fragmentario del que forma parte a causa de la exigencia absoluta de totalidad que la mueve, de tal modo que se instala en un lugar a la vez interno y externo al mundo, en la pertenencia, a la vez que en la superación del mismo: «trascendencia inmanente», «inmanencia trascendente» [11].

II. **La nada como realidad del mundo**

No se puede negar que *El Criticón* se demora con auténtico placer a través de sus alegorías en la descripción minuciosa de este mundo, que es nada. Esta obra es *la fábula del mundo como fábula.* Gracián sigue el consejo, que él mismo da en *El discreto* y en *Oráculo manual,* de azucarar la verdad que, cuando lleva al desengaño, «...es la quinta esencia de lo amargo» [12]. Las alegorías, especie de la agudeza compuesta fingida de la que trata *Agudeza y arte de ingenio*, tienen la misión de disfrazar la verdad, «mercadería vedada», para que pueda entrar en la razón [13]. El empleo de la alegoría, como recurso estilístico, o el maquillaje prudente de la verdad, recomendable en el orden de la vida práctica, encierran un *problema metafísico* que *El criticón* plantea: ¿cómo hablar de la nada? ¿Es la nada algo existente? Y ¿de qué manera? [14]. La pre-

[11] Ver Goldmann, L., *op. cit.,* vol. I, pág. 73.

[12] *Oráculo manual y arte de prudencia*, Madrid, Cátedra (edición de E. Blanco), 1997, af. 210, pág. 217. Ver también *El discreto*, Madrid, Alianza Editorial, 1997 (edición de A. Egido), pág. 337.

[13] *Agudeza y arte de ingenio*, disc. LVI, Madrid, Castalia, 1988 (edición de E. Correa), vol. II, pág. 202: «Son las Verdades mercadería vedada, no las dejan pasar los puertos de la Noticia y Desengaño, y así han menester tanto disfraz para poder hallar entrada a la Razón, que tanto la estima.»

[14] En varias ocasiones, los personajes de Gracián reconocen que de la nada hay mucho que decir. Véase 3.ª parte, crisi 8.ª (pág. 723) y crisi 9.ª (pág. 727).

gunta por la nada es, más aún, si hacemos caso a Heidegger, la pregunta metafísica fundamental [15]. Pero la metafísica de *El criticón* se halla encerrada en la misma escritura alegórica. Si ésta disfraza la verdad, al mismo tiempo hace posible un discurso acerca de lo que no es. La cuestión es cómo decir algo que sea aceptable como verdadero pero que no coincide en absoluto con nuestras evidencias habituales (más bien las invierte) y con lo que llamamos real. La alegoría hace posible una reconstitución de la experiencia, no según un criterio imitativo, ya que el mundo de que hay que hablar es de dudosa realidad, sino a través de un signo convencional que permita entender el mundo. El artificio alegórico que pone en marcha *El criticón*, al alejarse de la evidencia empírica de la realidad representada, pone al descubierto su propio carácter de artificio alegórico, lo que le permite convertirse en signo transitivo que se dirige a un orden conceptual diferente del perceptible directamente y que aporta la clave de comprensión del mundo representado [16].

La alegoría tiene la misión de interpretar el mundo humano. Éste está para Gracián tocado de un déficit ontológico que no se da como tal en el ámbito natural, donde el concierto y la armonía ordenan la infinita riqueza y variedad de lo

[15] Véase Heidegger, M., «¿Qué es metafísica?», en *Hitos*, Madrid, Cátedra, 2000, págs. 93-108. En la pág. 106: «...si la nada se convierte de algún modo en problema, entonces esa relación de oposición [con lo ente] no sólo experimenta una determinación más precisa, sino que además surge por fin el auténtico planteamiento metafísico que pregunta por el ser de lo ente.»

[16] J. Checa ha señalado cómo la estética alegórica de Gracián en *El criticón* es un antídoto contra la verosimilitud aristotélica y cómo su pieza fundamental es la distinción agustiniana entre mentira y engaño. Ver «Alegoría, verdad y verosimilitud en *El criticón*», en Revista *Anthropos*, Documentos A, núm. 5, febrero 1993, págs. 116-126.

real[17]. La discordancia entre Dios y el mundo es propia sólo del ámbito humano, donde llega hasta la misma oposición: «Aquel antípoda del cielo, redondo, siempre rodando, jaula de fieras, palacio en el aire, albergue de la iniquidad, casa a toda malicia, niño caducando, llegó ya (el Mundo) a tal estremo de inmundo...» (2.ª parte, crisi 10.ª, pág. 468).

Gracián reconstruye la historia del mundo sobre la base de una teoría de la decadencia universal, lo que le permite hacer ese diagnóstico tan crítico del presente. El mundo humano se ha visto sometido a una degeneración que lo ha conducido al desorden y a la irrealidad. No siempre ha sido así, sino que en un momento originario (fuera del tiempo) ha habido una coincidencia perfecta entre el mundo y Dios, momento en que mundo y hombre estaban en posesión de su plena realidad y perfección, sin diferenciarse de la mismidad divina. Por boca de Quirón se dice en la crisi sexta de la primera parte que una vez el mundo fue mundo y no inmundo como ahora: «Algún día —replicó Quirón— bien le convenía su nombre [al mundo], en verdad que era definición cuando Dios quería y lo dexó tan concertado.» (pág. 145). La causa del desorden es el hombre, que ha invertido la relación adecuada entre la razón y las pasiones. En la misma crisi antes citada, Quirón es el encargado de explicarlo: «...siendo el hombre persona de razón, lo primero que executa es hacerla a ella es-

[17] «—Lo que yo mucho admiraba, y aun lo celebro —dixo Andrenio—, es este tan admirable concierto con que se mueve y gobierna tanta y tan varia multitud de criaturas sin embaraçarse unas a otras, antes bien, dándose lugar y ayudándose todas entre sí.

—Esse es —ponderó Critilo— otro prodigioso efecto de la infinita sabiduría del Criador, con la cual dispuso todas las cosas en peso, con número y medida; porque, si bien se nota, cualquier cosa criada tiene su centro en orden al lugar, su duración en el tiempo y su fin especial en el obrar y en el ser.» (Primera parte, Crisi 3.ª, pág. 89). Ver también la pág. 91.

clava del apetito bestial. Deste principio se originan todas las demás monstruosidades, todo está al revés en consecuencia de aquel desorden capital.» (pág. 146). Pero no se trata sólo de un desorden en las costumbres o de una degeneración moral, sino de un auténtico *vaciamiento ontológico* del mundo habitado por el hombre y del mismo ser personal humano, cuya soberbia no es más que la nada en su fundamento [18]. Se podría hacer todo un catálogo de las variantes del tema de la vacuidad del mundo en *El criticón*, aunque basta quizás con enumerar algunas: existencia del vacío en el mundo humano (pág. 132), des-sustancialización de las personas (págs. 158-9), el mundo como juego con pelotas de viento (págs. 180 y 515), «hombres sin humanidad, personas sin subsistencia» (pág. 226), la venta gratuita de todo lo que hay en el mundo (pág. 271), todos los arrimos del mundo son falsos (pág. 291), el mundo inmundo (pág. 329), el presente, no edad de oro, sino de lodo (pág. 343), la irrealidad de lo material (pág. 358), la vanidad del mundo nunca dice basta (pág. 466), los locos ocupan toda la redondez de la tierra (pág. 530), el torrente del mundo desagua en la cueva de la nada (pág. 713), en el mundo hay menos que nada (pág. 722), etc., etc. [19]

Pero son dos de estas variantes, la del mundo invertido y la del engaño universal, las más significativas. Gracián recurre a la imagen tópica del mundo invertido para expresar ese vaciamiento ontológico. La enumeración de *impossibilia* que, como principio formal de este tópico se remonta a la Antigüe-

[18] Véase La crisi séptima de la tercera parte, «La hija sin padres en los desvanes del mundo», que trata sobre la soberbia.

[19] El sentimiento de irrealidad es un rasgo común al pensamiento de los siglos XVI y XVII. Pero la forma barroca de ese sentimiento es invertida, de modo que la duda se convierte en certeza absoluta, el mundo de la fe proporciona de nuevo un sentido al mundo y a la vida. Ver E. Lourenço, «Gracián ou le chainon manquant», en op. cit., pág. 21.

dad y a la Edad Media[20], sirve también a Gracián para ilustrar esta visión de un mundo completamente descentrado y carente de sustancia, en el que, precisamente, todo es posible. Por ejemplo, en la crisi sexta de la primera parte:

> La virtud es perseguida, el vicio aplaudido; la verdad muda, la mentira trilingüe; los sabios no tienen libros y los ignorantes librerías enteras; los libros están sin doctor y el doctor sin libros; la discreción del pobre es necedad y la necedad del poderoso es celebrada; los que habrían de dar vida, matan; los moços se marchitan y los viejos reverdecen; el derecho es tuerto; y ha llegado el hombre a tal punto de desatino, que no sabe cuál es su mano derecha, pues pone el bien a la izquierda, lo que más le importa echa a las espaldas, lleva la virtud entre pies y en lugar de ir adelante vuelve atrás. (pág. 146)

Si Leibniz había buscado la armonía del mundo convirtiendo las incomposibilidades en fronteras entre distintos mundos posibles, Gracián las ha reducido a una única serie convergente de imposibilidades que tienen lugar en este mundo, marcando la frontera única entre la nada y el ser, imposibilidades que definen realmente el ámbito de lo meramente posible frente a lo necesario. Si el mundo está al revés es porque su afirmación se ha hecho valer al margen y contra el orden ontológico absoluto. Sólo puede hablarse de un mundo al revés si hay un mundo que está al derecho, aunque éste no sea otro que el mundo de Dios, si puede hablarse de esta manera. La libertad humana es la responsable de invertir la jerarquía de cielo y tierra, es decir, de traicionar el destino sobre-

[20] Por ejemplo, algunos poemas de los *Carmina Burana*. Véase sobre el tema Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid, F.C.E., 1995, vol. I, págs. 143-149

natural del hombre y, por tanto, a los ojos de Gracián, la subordinación debida del mundo a Dios [21].

Pero, de nuevo, reaparece el problema metafísico: ¿Qué relación hay entre los dos mundos, el que está al derecho y el que está al revés, entre el todo y la nada? ¿Qué decir de lo que no es? Gracián es un pensador barroco y su pretensión no es silenciar este mundo aparente e invertido para hablar sólo de la realidad divina. Pone toda su atención en hablar de esta realidad de lo que no es real y ello implica, como ha visto bien Jankélévitch, una inversión diametral del platonismo [22]. Para ello es necesaria una rehabilitación del accidente, de la circunstancia y los modos de ser frente a la sustancia. Toda una filosofía modal, manierista, se define en Gracián, como en otros pensadores barrocos, frente al clasicismo esencialista aristotélico o cartesiano. Como prueba, recordemos el apólogo «Hombre de ostentación», en *El discreto*, donde el pavo real, después de preguntarse de qué serviría la realidad sin la apariencia, afirma que «...la ostentación da el verdadero lucimiento a las heroicas prendas y como un segundo ser a todo.» (ed. cit., pág. 269). Sin salir de la misma obra, en el realce «Del modo y del agrado», dice Gracián que «Tanto se requiere en las cosas la circunstancia como la sustancia; antes bien lo primero con que topamos no son las esencias de las cosas, sino las apariencias.» (pág. 334). Hay, claro está, tanto en Gracián como en Leibniz, una justificación teológica del mundo de los modos [23]. El pavo real de *El discreto* justifica

[21] El hombre pierde su ser a causa de la libertad: cfr. *El criticón*, ed. cit., págs. 188, 205; sobre la inversión de la relación medios/fines, cfr. págs. 205, 219, 221, 227; sobre la finalidad trascendente del hombre: págs. 635, 202, 189, 357, 484.

[22] Véase V. JANKÉLÉVITCH, «Apariencia y manera», en *Cuaderno gris*, Época II, marzo-junio 1992, págs. 36-42.

[23] Ver al respecto ABELLÁN, J. L., *Historia crítica del pensamiento español*, Madrid, Espasa Calpe, 1981, vol. 3, pág. 239.

su ostentación en que Dios le ha dado primero la perfección pero también la posibilidad de su lucimiento. El manierismo, como componente del barroco, hereda la filosofía estoica de los acontecimientos: frente a la esencialidad del atributo, la espontaneidad de las maneras; frente a la claridad de la forma, la omnipresencia del fondo sombrío del que surgen las maneras eventuales que constituyen el mundo [24]. La apariencia o manera no es nada por sí sola. De ahí que Gracián no deje de recomendar que las prendas y eminencias se funden en la entereza o sustancia [25]. Pero ese fondo fundamentador es oscuro, sometido a la reserva y a lo que el *Oráculo* denomina «incomprehensibilidad de caudal» [26].

La relación que hay entre las maneras o apariencias y el ser auténtico no es una relación de manifestación o mostración positiva de lo oculto. Todas las cosas existentes poseen un grado de participación en lo perfecto pero la perfección o realidad plena es invisible. De ahí que el mundo, con toda su riqueza y variedad de modos y de circunstancias, muestre negativamente en su visibilidad la realidad de algo en sí mismo invisible. Jankélévitch ha señalado que en esta filosofía modal, el sujeto absoluto de todas las predicaciones es radicalmente impredicable e inexpresable, más «aóntico» que óntico: «...el innominable nominativo ontológico, sujeto mismo del verbo ser y al que ya no se puede definir sino invocar, ya que no es objeto ni complemento de nada, sino solamente vocativo de nuestra llamada; ¡este ser-ahí se parece extrañamente a un no-ser! ¡Este ser-ahí es sin duda menos óntico que aóntico!» [27].

[24] Ver DELEUZE, G., *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, ed. cit., págs. 73 y 77.

[25] Ver sobre ello *Oráculo manual*, §§ 97, 103, 106, 175, 219, 277, 289, etc.

[26] Ver §§ 94, 3, 33, 52, 58, etc.

[27] «Apariencia y manera», op. cit., págs. 40-1.

Si no se puede decir nada positivo sobre la realidad invisible, que es el Dios inefable, sobre la realidad de lo visible tampoco se puede hablar, salvo mostrando que en su irrealidad se plasma una presencia, se hace presente la ausencia de aquella realidad plena. *El criticón* es el discurso fabuloso o fabulador que habla de lo irreal en tanto que irreal, del ser de lo que no es nada. Esta potencia ficticia del discurso en Gracián es el ámbito propio de la agudeza y del ingenio. *Agudeza y arte de ingenio* ha sido considerada el modelo teórico que efectivamente *El criticón* no ha tenido más que seguir[28]. Pero el alcance de aquella obra no se limita al ámbito meramente estético-literario, sino que se abre al ontológico, en la medida en que en ella se trata de la capacidad de la literatura para decir lo indecible. Si el juicio se ocupa de «la sola verdad», el ingenio no se satisface con ella sino que aspira a la belleza, se afirma en el segundo discurso de la *Agudeza y arte de ingenio*[29]. Pero ¿qué entiende Gracián por belleza? El ingenio es considerado por Gracián como la «facultad reina» y, correlativamente, su objeto material, la agudeza, es la «prima del artificio» que corresponde a la mayor perfección de entre los objetos intencionales de las facultades del alma. El ingenio, pues, no se limita al campo de la mera belleza, con exclusión de la verdad, sino que representa el espacio en que la verdad y lo natural se amplían o abren a la belleza y el artificio. El artificio, que en tantos lugares Gracián considera como perfeccionador de lo natural, representa la referencia o fuga trascendente de lo mundano hacia la perfección divina. La belleza, pues, no es para Gracián el ámbito de lo meramente estético, sino que designa platónicamente la perfección ontológica que, en tanto que absoluto, no pertenece al plano intramundano. El artificio sería la presencia en cifra de lo so-

[28] Ver SENABRE, R., «De la *Agudeza* al *Criticón*», en *Historia crítica de la literatura española*, ed. cit., págs. 947-952.
[29] Véase ed. cit., pág. 54.

brenatural en lo natural: «La valentía, la prontitud, la sutileza de ingenio, —se dice en el primor 3.° de *El héroe*— sol de este mundo en cifra, si no rayo, vislumbre de divinidad.»

La agudeza no tiene que ver con lo visible. De ahí que la función cognoscitiva del ingenio no se refiera directamente a la realidad empírica [30]. La definición de la agudeza como «primorosa concordancia» y «armónica correlación» (discurso II, ed. cit., pág. 55) indica que no es de naturaleza sensible. La importancia de la noción musical de armonía en el pensamiento barroco está en que aporta una forma de entender cómo la variedad disonante del mundo es unificada en acordes que se proyectan verticalmente sobre ella. «La unidad armónica —afirma Deleuze interpretando a Leibniz y el barroco— no es la de lo infinito, sino la que permite pensar lo existente como derivando de lo infinito» [31]. La agudeza representa lo perfecto expresando la infinitud de relaciones armónicas posibles en el mundo empírico, que es el testimonio y participación en la infinitud y perfección absolutas. Esa correspondencia armónica que se expresa en el concepto (definido en la *Agudeza* como «...un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objectos», disc. II, pág. 55) es la *bella verdad* que el ingenio descubre, más allá de la sola verdad de las cosas del mundo. Esa verdad contiene el guiño lanzado hacia la perfección, la fuga al plano trascendental. De ahí que el arte de ingenio sea presentado por Gracián como una ampliación y superación de la retórica, cuyas figuras son sólo el material sobre el que él trabaja [32]. Las

[30] Por ese motivo, la caracterización que E. Hidalgo-Serna hace de la lógica del ingenio parece incompleta. Ver su obra *El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián*, Barcelona, Anthropos, 1993, págs. 145, 153, etc.

[31] DELEUZE, G., *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, ed. cit., pág. 165.

[32] Véase *Agudeza y arte de ingenio*, «Al letor», donde se plantea la subordinación de la retórica al arte de ingenio, disc. XX (ed. cit., pág. 204), disc. X (pág. 124), etc. Ver sobre este tema Pelegrín, B., «La retórica ampliada al placer», en *Diwan*, 8/9, 1980, págs. 35-80.

figuras retóricas servían a una manifestación de lo invisible en lo visible mundano, pero las de la agudeza se ponen al servicio de un movimiento de elevación del ingenio a la esfera de lo que, permaneciendo invisible, da por su misma ocultación sentido espiritual a la irrealidad de lo visible.

Para Gracián lo realmente real es invisible, de lo cual lo visible es sólo el doble. Ante la imposibilidad de hablar de lo invisible, de restituir positivamente el Habla Primera, el discurso no puede sino proliferar infinitamente en la superficie vacía de las cosas, dibujando en ellas como en hueco la ausencia que las constituye. La nada de la que *El criticón* no deja de hablar no es la apariencia de una esencia, no es la copia imitativa de un modelo, sino el simulacro de la presencia plena. Es el momento en que Gracián está a punto de invertir el platonismo. Deleuze ha mostrado que la motivación de la filosofía platónica es la voluntad de seleccionar, de distinguir la cosa misma de sus imágenes, el original de la copia, y sobre todo de excluir el simulacro, mala copia que no se funda en la semejanza y que no está referida a la idea [33]. El simulacro produce un efecto de semejanza pero está construido sobre una disparidad y ello le hace salir del ámbito de la representación y del desvelamiento. El simulacro pone en cuestión la jerarquía de fundamento/fundado, de original/copia, haciendo imposible ningún orden que no sea al mismo tiempo caos. Es justamente ese peligro, del que huye la filosofía en lo que tiene de platonismo, el que Gracián ha visto y ha querido conjurar. Pero para hacerlo ha recorrido y explotado esa *potencia latente del simulacro*.

El mundo vano e invertido descrito por *El criticón* es el mundo en que los parecidos no nos dejan saber cuál es el original y cuál es la copia, mundo de simulacros que generan un movimiento infinito ajeno a la dialéctica, que es el espacio de

[33] Véase *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1989, 255-267.

la fábula, porque de él no surge ya ninguna verdad [34]. El mundo como simulacro es el Otro de Dios, pero un otro que es el doble de Dios mismo, «...otro —dice Blanchot— que no es más que la distancia de lo Mismo a él mismo, distancia que le hace en su diferencia semejante a lo Mismo, aunque no idéntico.» [35]. En *El criticón*, mundo y Dios se oponen como la nada al todo. La exploración minuciosa de la presencia de ese mundo vacuo no puede entonces dejar de encontrar la repetición de la única Presencia, la de lo Mismo, ausente pero presente en su doble mundano. Paradójico espacio de la presencia que Michel Foucault, en su interpretación de Pierre Klossowski, caracteriza así:

> Presencia que no es real sino en la medida en que Dios se ha ausentado del mundo, dejando en él solamente una huella y un vacío, de manera que la realidad de esta presencia es la ausencia en que se asienta y en la que mediante la transustanciación se irrealiza. *Numen quod habitat simulacro* [36].

Esta *metafísica del acontecimiento o del simulacro* que podemos hallar en *El criticón*, aunque dibuja el espacio de la ausencia de Dios, lo hace para reclamar de la forma más radical su presencia. Porque esa metafísica se apoya en la fe absoluta en lo originario, más allá de lo real y de lo irreal, de la presencia y de la ausencia. La afirmación de lo otro y de la diferencia como propiedades del mundo es la manera de afirmar la mismidad de lo Mismo. De nuevo, hay que recordar que el universo barroco no es el del pensamiento sin principios, sino el del esfuerzo de recreación de un orden que permita aún salvar el mundo.

34 Véase M. FOUCAULT, «La prosa de Acteón», sobre P. Klossowski, en *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, 1996, pág. 184.

35 BLANCHOT, M., «La risa de los dioses», sobre P. Klossowski, en *La risa de los dioses*, Madrid, Taurus, 1976, pág. 160.

36 «La prosa de Acteón», en *op. cit.*, pág. 184.

III. La verdad del desengaño

Junto a la imagen del mundo invertido, la del mundo como engaño, también expresa en *El criticón* la idea de vaciamiento ontológico del mundo y de la vida humana. En un duro pasaje, Gracián lo dice:

> ...todo cuanto hay se burla del hombre: el mundo le engaña, la vida le miente, la fortuna le burla, la salud le falta, la edad se passa, el mal le da prisa, el bien se le ausenta, los años huyen, los contentos no llegan, el tiempo vuela, la vida se acaba, la muerte le coge, la sepultura le traga, la tierra le cubre, la pudrición le deshace, el olvido le aniquila: y el que ayer fue hombre, hoy es polvo, y mañana nada. (págs. 169-170)

El mundo se ha convertido en mentira universal. El adivinador, otro de los guías que conducen el camino de experiencia de *El criticón*, revela a sus compañeros cómo «...los mundanos echaron la Verdad del mundo y metieron en su trono la Mentira» (3.ª parte, crisi 3.ª, pág. 605). ¿Desde dónde puede entonces verse el engaño y cómo tener conciencia de estar engañado? Gracián sabe lo escurridizo que es el engaño: «¿no ves tú que el Engaño no le halla quien le busca y que en descubriéndole ya no es él?» (pág. 230). Al engaño, ese «rey sin nada de realidad» (pág. 170) que Gracián representa en la figura de Falimundo, «le va el ser en no ser conocido» (pág. 181). No se le puede ver cara a cara, sino indirectamente (ver págs. 181-2). Si el engaño no puede ser visto directamente es porque no es una cosa más del mundo, sino que es el propio mundo. El engaño es todo el mundo y, sólo desde una conciencia en parte extramundana, puede ser percibido. El desengaño es, entonces, la experiencia, no de una verdad mundana, sino de la verdad del propio mundo, es decir, es la experiencia de una verdad cuyo único contenido es la falsedad de éste. La misma relación de oposición que hay para Gracián

entre Dios y mundo, hay entre verdad y mentira: esa experiencia de la verdad como falsedad coincide con la certeza de un Dios que se oculta. El desengaño es al mismo tiempo la conciencia de la nada mundana y, en esa misma conciencia, el vislumbre del todo. ¿Qué tipo de *vislumbre* es el de esa experiencia de la verdad?

Para ver el engaño es necesario «tener ojo». En un mundo lleno de segundas y terceras intenciones, hay que multiplicar las cautelas. Otro de los guías de *El criticón*, Argos, está lleno de ojos que le permiten medir las obligaciones o compromisos, desconfiar y calcular las dependencias, valorar los méritos, etc. Argos les dice a Andrenio y Critilo:

> Prométoos que para poder vivir es menester armarse un hombre de pies a cabeça, no de ojetes, sino de ojazos muy despiertos: ojos en las orejas, para descubrir tanta falsedad y mentira; ojos en las manos, para ver lo que da y mucho más lo que toma; ojos en los braços, para no abarcar mucho y apretar poco; ojos en la misma lengua, para mirar muchas veces lo que ha de decir una; ojos en el pecho, para ver en qué lo ha de tener; ojos en el coraçon, atendiendo a quien le tira o le hace tiro; ojos en los mismos ojos, para mirar como miran; ojos y más ojos y reojos... (Segunda Parte, crisi 1.ª, págs. 293-4)

Estos ojos que permiten ver el engaño y, por tanto, conocer la verdad, no son los ojos sensibles, presas habituales del engaño y aliados suyos en la medida en que, a través de ellos, el engaño ciega. El desengaño es siempre resultado de un «verdadero mirar» (pág. 294), que no es un mirar «...como ni por donde suelen mirar todos», sino «...al contrario de los demás, por la otra parte de lo que parece», esto es, al revés, de modo que pueda todo verse al derecho gracias a esa segunda inversión [37]. A veces esto se hace con la ayuda de «espe-

[37] Ver sobre esa inversión de la inversión en la mirada: ed. cit., págs. 150-1, 182. La cita anterior es de la pág. 150.

jos de desengaños» (pág. 417) que devuelven una imagen más verdadera que la realidad puramente ilusoria que reflejan. En el extremo de la inversión paradójica, Andrenio es capaz en estado de embriaguez de ver la verdad de la falsedad del mundo [38]. Frente al mirar habitual, el desengaño se produce, dice Gracián, cuando se «llega a abrir los ojos del alma» (1.ª parte, crisi 5.ª, pág. 113). Pero la mirada del alma propiamente no ve, su visión es oscura porque no pertenece al ámbito de la luz. La luz es el elemento de lo que resplandece en su presencia positiva y, por ese motivo, deslumbra y engaña: «demasiada luz deslumbra», dice Pascal. El desengaño no es, pues, una desvelación de lo invisible, un traer a presencia lo que está ausente. La evidencia que el desengaño aporta es la evidencia negativa y no luminosa de lo invisible en un movimiento que coincide con la mostración de la *inevidencia de lo visible*. La verdad del desengaño es la constatación de que la cosa misma, en su realidad inmediata y absoluta, está ausente y, por ello, es un rechazo de lo relativo, de toda mediación que quiera presentarse como inmediata, de todo derivado que quiera aspirar a mostrarse como originario [39].

Lo verdadero no ha de ser confundido con lo verosímil. Éste es sólo el tipo de verdad que circula en el mundo como fábula. Pero, más allá, la verdad es para Gracián lo opuesto a

[38] «— ¡Eh, dexadme, que estoy viendo cosas prodigiosas! (...) Veo —dixo— que el mundo no es ya redondo, cuando todo va a la larga; que la tierra no es ya firme, cuando todo anda rodando; que el cieno es cielo para los más, pues los menos son personas; que todo es aire en el mundo, y así todo se lo lleva el viento; el agua que fue y el vino que vino; el sol no es solo ni la luna es una; los luzeros sin estrellas y el norte no guía...» (tercera parte, crisi tercera, pág. 590).

[39] Véase ROSSET, C., *Lo real y su doble*, Barcelona, Tusquets, 1993, págs. 56, 109. Las mismas verdades del mundo pueden servir para engañar: ver parte 3.ª, crisi 6.ª, pág. 659; *Oráculo manual*, § 13.

lo verosímil [40]. Esta verdad es inverosímil porque es inhumana y, propiamente, no puede ser aceptada por nadie, salvo por Dios. Lukács ha afirmado que el sentido profundo de la tragedia es «una revelación de Dios ante Dios» [41]. Pues bien, es como si la mirada del desengaño fuera el envés de la mirada que Dios lanza sobre sí mismo, sobre su doble, como si fuera la mirada de Dios trasplantada a unos ojos humanos. La visión es realmente insoportable. La crisi «El parto de la Verdad» termina con la huida, despavoridos, de todos los que la ven llegar:

> Pero duróle poco el contento, porque yéndose encaminando hacia la Plaça Mayor, donde se lograba el transparente alcáçar de la Verdad triunfante, oyeron antes de llegar allá unas descomunales voces, como salidas de las gargantas de algún gigante, que dezían:
>
> — ¡Guarda, el monstruo, huye, el coco! ¡A huir todo el mundo, que ha parido ya la Verdad el hijo feo, el odioso, el abominable! ¡Qué viene, que vuela, que llega!
>
> A esta espantosa voz echaron todos a huir, sin aguardarse unos a otros, a necio el postrero. Hasta el mismo Critilo, ¿quién tal creyera? (parte tercera, crisi tercera, ed. cit., págs. 609-610)

El hijo odioso, el monstruo, el coco, es evidentemente el desengaño. «¿Por qué 'la verdad pare el odio'?», se preguntaba S. Agustín en las *Confesiones*, para responder que a causa del mismo amor a la verdad: «de tal modo se ama la verdad, que quienes aman otra cosa que ella quisieran que esto que aman fuese la verdad» [42]. Se odia la verdad porque el amor a

[40] Véanse las págs. 615 y 757. En esta última dice que «...no hay cosa más contraria a la verdad que la verosimilitud».

[41] «Metafísica de la tragedia», en op. cit., pág. 245.

[42] *Confesiones*, X, 23, 34, 1-10, en *Obras de San Agustín*, B.A.C., Madrid, 1962, pág. 407.

la verdad no puede permitir ser descubierto en el error: no queremos que se nos oculte nada pero nosotros queremos estar ocultos. El odio se produce porque uno no tolera *ser descubierto por la verdad*, que es lo que hace el desengaño. No es casual que este tema agustiniano reaparezca en Gracián: se trata en los dos pensadores de una misma refutación del escepticismo. La insoportabilidad de la verdad presupone la idea de una verdad que, siendo trascendente al hombre y al mundo, se halla en su centro más íntimo como un secreto insondable. De tal modo que el odio a la verdad es una prueba de la misma verdad, la certeza absoluta de la verdad deriva de su propia negación, idea que coloca a Gracián en línea con S. Agustin pero también con Descartes.

No hay quien pueda tolerar la verdad, nadie que pueda vivir con ella porque provoca un sufrimiento que difícilmente es compatible con la vida [43]. Irónicamente dice Gracián que hoy día sólo pueden vivir bien los locos y los ciegos, ya que ellos no se dan cuenta de la vacuidad y podredumbre del mundo y, de ese modo, no sufren [44]. El desengañado ha dejado de estar ciego o loco pero para acogerse a otra ceguera y a otra locura: ceguera como la de Edipo, que ve lo que no puede ser visto, ha visto demasiado y sólo puede vivir en este mundo de espaldas a él, ciego o castrado para él (tal como Freud entiende la ceguera de Edipo). La tragedia antigua, en su modelo *Edipo rey*, plantea esta misma situación que dibuja Gracián en *El criticón*: soportar la verdad es posible si uno se aparta del mundo, lo cual ocurre a aquellos que son *realmente* ciegos para él. Esta *verdad trágica* no es compatible con una vida feliz y virtuosa en el mundo [45].

[43] Las referencias a lo intolerable en *El criticón* son muchas: págs. 137, 147, 182, 186, 458, 472, 460, 490, 532, 599, 628, 630, 634, 636, 638, 643, 700, 707, 773.

[44] Ver *El criticón*, ed. cit., págs. 490, 528, 530.

[45] Véase el análisis de la visión trágica en Goldmann, L., op. cit., págs. 55-79. Sobre la ceguera de Edipo, págs. 60-1.

El desengañado está también cerca de la locura porque mirar a través de los ojos de Dios es tener demasiado cerca su presencia, aunque sea en la forma de ausencia y de oscuridad. Estar frente a la verdad del mundo es insoportable porque en esa verdad lo que aparece es la presencia de Dios como poder de anonadamiento. Es insoportable el vacío y la plenitud, la experiencia de su simultaneidad, de su intercambio en una referencia indecidible de uno a otro: el mundo como nada de Dios, Dios como nada del mundo. Esa presencia oscura de la ausencia está cerca de lo que Freud ha llamado *lo siniestro*. Éste se caracteriza por un retorno de algo familiar reprimido, que aparece ahora como extraño. Tiene que ver con el retorno de lo idéntico y con la extrañeza ante el doble (por ejemplo, la coincidencia de Coppola y Coppelius en *El arenero*, el cuento de Hoffmann que sirve a Freud para su análisis)[46]. El desengaño produce la extrañeza absoluta ante el mundo, el retorno del mismo mundo como nada y la aparición de lo absolutamente otro en el seno de esa misma extrañeza. Se trata de un reconocimiento que, como la *anagnórisis* trágica, conlleva un cambio de la ignorancia al saber, aunque en este caso se trate del saber asociado al asombro siniestro causado por la presencia del infinito. El asombro provocado por el desengaño no es la mera curiosidad intelectual, sino que tiene más que ver con la suspensión y la ocultación que hacen pensar. Ese asombro del desengaño excita el pensamiento abriéndolo a una dimensión que no puede ser objetivada visiblemente[47]. En Gracián encontramos quizás un anticipo de lo sinies-

[46] Véase FREUD, S., «Lo siniestro», en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, vol. III, págs. 2483-2505. En la pág. 2498: «...lo siniestro [*Unheimlich*] no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión.».

[47] Véase al respecto: Aristóteles, *Poética*, capítulos 11 y 16 (edición de Angel J. Cappelletti, Monte Ávila Editores, 1990, págs. 12-13,

tro romántico como forma de aprehensión de la infinitud que está ligada indefectiblemente al horror y a la locura. Lo siniestro, cuando aparece, suspende inmediatamente el efecto ilusorio, estético, destruye la fábula del mundo [48]. Es una auténtica operación de nadificación la que opera el desengaño a instancias de lo divino [49].

La experiencia de la verdad que descubre Gracián en el desengaño es la de la sorprendente y difícilmente soportable presencia de lo infinito en lo finito. El barroco ha intentado introducir lo infinito en el ámbito de la representación, dando lugar a una nueva visión epistemológica y estética centrada en esa categoría de infinito. En las artes plásticas, la arqui-

---

18-9); RICŒUR, P. *Tiempo y narración I*, Madrid, Cristiandad, 1987, págs. 102-3. Sobre la suspensión y la ocultación véase: M. Blanco, «El mecanismo de la ocultación. Análisis de un ejemplo de agudeza», en *Criticón*, 43, 1988, 13-36.

[48] E. Trías ha desarrollado esta hipótesis en el ámbito de la estética: «En tanto que condición, no puede darse efecto estético sin que lo siniestro esté, de alguna manera, presente en la obra artística. En tanto que límite, la revelación de lo siniestro destruye *eo ipso* el efecto estético. En consecuencia, lo siniestro es condición y es límite: *debe estar presente bajo la forma de ausencia, debe estar velado. No puede ser desvelado*. Es a la vez cifra y fuente de poder de la obra artística, cifra de su magia, misterio y fascinación, fuente de su capacidad de sugestión y de arrebato. Pero la revelación de esa fuente implica la destrucción del efecto estético.» (*Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 1996, pág. 17).

[49] El diálogo que mantiene el Discreto con Andrenio en la crisi 4.ª de la 2.ª parte, ejemplifica lo anterior: «—No es tanto parador, pues al cabo para en nada. Y porque os desengañéis que todo esto es apariencia, advertid que en boqueando cualquiere, el más rico, el más poderoso, en nombrando 'Cielo', en diziendo '¡Dios, valme!', al mismo punto desaparece todo y se convierte en carbones y aun ceniças.» (ed. cit., pág. 358).

tectura, la música, el juego de las metamorfosis, de lo inacabado, el intento de captar el momento de tránsito, son recursos mediante los cuales connotar lo invisible, de hacer que las figuras visibles se orienten hacia algo invisible que falta para que se complete el cuadro. En *El criticón* encontramos una intención del todo análoga: lo visible dibuja una línea de expansión hacia el infinito, el cual le aporta un sentido y una realidad de la que por sí solo carece.

La *metafísica del infinito* de *El criticón* coincide con la *metafísica del simulacro* pero, en realidad, esa coincidencia es también, al mismo tiempo, la *reducción de la ilusión metafísica*. La estructura fundamental del discurso metafísico es la duplicación de lo real: desde Platón, la metafísica ha entendido que lo real inmediato es la expresión de un real diferente que confiere al primero realidad y sentido. En parte, esta estructura se halla latente en la filosofía de Gracián. Pero él ha llevado al extremo la afirmación de lo absolutamente real, hasta el punto de hacer del desdoblamiento la forma más alta de identidad de lo Mismo (Dios), de tal modo que el mundo como doble de Dios no es nada, hasta el punto de hacer de lo Mismo el elemento en que se produce el simulacro que es el mundo. La verdad es intolerable porque lleva a cabo la reducción de los seres a una realidad única y esférica, cerrada sobre sí misma, todo o nada, todo y nada al mismo tiempo.

La tolerancia de la realidad es algo frágil. Clément Rosset ha analizado este aspecto en su libro *Lo real y su doble*: la admisión de la realidad deriva de una facultad humana de tolerancia que es condicional y provisional, de tal modo que cuando se rebasan ciertas condiciones y ciertos límites, esa aceptación es suspendida y sólo se mantiene a través del desdoblamiento, por ejemplo, en la represión, la ocultación, la ilusión o el suicidio[50]. La tolerancia de la realidad se acom-

[50] Ver *Lo real y su doble*, Barcelona, Tusquets, 1993, págs. 9 ss.

paña en esos casos de un ver doble, especie de diplopía necesaria para soportar el mundo. En la tragedia griega, la sorpresa ante la realización de los oráculos, por ejemplo, el de Edipo, deriva de la coincidencia entre el acontecimiento esperado y el efectivamente ocurrido: la huida de su destino trágico es al mismo tiempo la realización de éste. Es esta reducción de la duplicidad la que provoca la ceguera de Edipo, que en el fondo no sería más que la mirada única a su destino. El desengaño lleva a cabo la reducción de esta ilusión de la duplicidad y, como contrapartida, la afirmación de un acontecimiento único, de una realidad única en la que coinciden la muerte y la eternidad [51]. Paradójica metafísica la de *El criticón*, que se abre así a su realización en su misma autosupresión.

El desengaño aporta un saber. Caminando junto a Andrenio, a quien ha sacado del palacio del engañador rey Falimundo, el anciano le dice: «Consuélate también, que quien te sacó del Engaño ¿dónde te ha de llevar sino al Saber...? (parte 1.ª, crisi 8.ª, pág. 185). Pero, ¿qué saber es ese? No es la sabiduría del mundo, de la cual se deriva locura y vanidad. Ya en el último tercio de la obra, en la crisi séptima de la tercera parte, Gracián pone en boca del narrador, es decir, de él mismo, las siguientes palabras: «...pasaron al desván de la Ciencia, que de verdad hincha mucho, y no hay peor locura que enloquecer de entendido, ni mayor necedad que la que se origina del saber. Toparon aquí raras sabandijas del aire, los preciados de discretos, los bachilleres de estómago, los doctos legos, los conceptistas, las cultas resabidas, los miceros, los sabiondos y dotorcetes.» (ed. cit., pág. 695). La «casa del saber» es apariencia porque «muchos años ha —dice Gracián— que se huyó al cielo...» (2.ª parte, crisi 6.ª, pág.

51 . «Assí que, en amaneciendo la luz del desengaño, anocheció todo artificio.» (parte 3.ª, crisi 6.ª, ed. cit., pág. 655).

401) y, por eso, el saber «al uso del mundo» es «estulticia del cielo» (2.ª parte, crisi 4.ª, pág. 369). El desengaño aporta la verdadera sabiduría, auténtica «piedra filosofal», pero ésta encierra una puesta entre paréntesis y un desprecio del mundo [52]. La sabiduría del desengaño no ayuda a conocer el mundo porque la verdad que aporta no es intramundana.

La sabiduría del desengaño es una *sabiduría melancólica*. El desengaño provoca constantemente la tristeza. Cuando Andrenio es desengañado por el anciano que le hace ver el verdadero rostro de Falimundo, le pregunta «Estas contento, Andrenio?», a lo que éste responde «contento no, pero desengañado sí.» (parte 1.ª, crisi 8.ª, págs. 184-5). La sabiduría, dice Artemia en la crisi dedicada a la «Moral anatomía del hombre», implica siempre tristeza [53]. En la «jaula de todos», donde caen los locos y los tontos, uno de sus huéspedes se pregunta: «¿quién puede vivir contento sino algún tonto?» (parte 2.ª, crisi 13.ª, pág. 529). A lo largo de *El criticón*, la risa y el llanto se asocian, respectivamente, con la ignorancia o ingenuidad (por ejemplo de Andrenio) y la sabiduría y el desengaño. Cuando la búsqueda de Felisinda, la felicidad, llega a su término, descubriendo que no está en la tierra sino en el cielo, no cabe más que constatar que el saber verdadero no va acompañado de risa y alegría sino de llanto y melancolía:

> — ¿Quién vio jamás contento a un sabio, cuando fue siempre la melancolía manjar de discretos? (...) Los sabios sienten más las adversidades y, como a tan capaces, les hacen mayor impresión los topes; una gota de ajar basta aguarles el mayor

[52] «...es la piedra filosofal, que enseña la mayor sabiduría y en una palabra muestra a vivir, que es lo que más importa. — ¿De qué modo? —Echando una higa a todo el mundo y no dándosele nada de cuanto hay...» (parte 1.ª, crisi 13.ª, ed. cit., pág. 273).

[53] Ver ed. cit., pág. 193.

contento, y demás de ser poco afortunados, ellos mismos ayudan a su descontento con su mucho entender. Assí que no busquéis la alegría en el rostro del sabio; la risa sí que la hallaréis en el del loco [54].

El descubrimiento o adquisición de esta sabiduría melancólica ocurre en la vejez. Si no fuera así, nadie querría vivir. Por ese motivo, ha puesto Dios el desengaño al final de la vida. La tercera parte de la obra, *En el invierno de la vejez*, comienza precisamente con la crisi «Honores y horrores de Vejecia», donde se expone con toda amargura y dureza la melancolía que acompaña al conocimiento de la verdad de la vida y del mundo. El guía que acompaña allí a Andrenio y Critilo, Jano, personaje de dos caras, les explica de modo opuesto a cada uno de ellos quién es Vejecia (la vejez), alguien horrible y fea, dice a Andrenio, estimable y sabia, a Critilo. Ambas cosas son verdad: «Esto —dice Jano— es tener dos bocas, y advierte que ambas dizen verdad: remítome a la experiencia.» (pág. 548). Por eso, en la casa de Vejecia hay dos puertas, la de los horrores y la de los honores: la vejez es para aquellos que no han sido desengañados un horror, para los otros, un honor.

Pero de esas dos verdades, sólo la que vale para Critilo es la verdadera, como se revelará dos crisis más adelante cuando se narre el parto de la verdad. Por ello a Andrenio, la verdad del desengaño le sabe tan amarga, mientras que Critilo, que está ya en cierto modo viendo la vida desde fuera, la en-

[54] Parte 3.ª, crisi 9.ª, ed. cit., pág. 736. Ver 1.ª parte, crisi 9.ª, pág. 193; 1.ª parte, crisi 11.ª, pág. 227, etc. Sobre la melancolía que acompaña al saber: pág. 544: «Trocáronse los fervores de la sangre en horrores de la melancolía»; pág. 724: «Fuese a los sabios y topólos muy melancólicos...»; pág. 743: «A los sesenta anochece, que no amanece, el melancólico saturnino»; pág. 762: «...fue materia de harto desengaño para Critilo, si para Andrenio de melancolía.».

cuentra «de azúcar» (pág. 613). Andrenio y Critilo representan en este punto dos talantes y dos formas de entender la vida: una mundana exclusivamente, otra con un referente extramundano, la una carente de presencia espiritual, la otra impregnada de la polarización celeste que se gana por el desengaño. Visión desde la vida, visión desde la muerte. Gracián asume la definición estoica de la filosofía como *meditatio mortis*. La verdad filosófica es la verdad del desengaño y ésta no es más que la verdad de la muerte (y desde la muerte). Así lo dice el último realce de *El discreto*:

> Es corona de la discreción el saber filosofar, sacando de todo, como solícita abeja, o la miel del gustoso provecho o la cera para la luz del desengaño.
>
> La misma filosofía no es otro que meditación de la muerte, que es menester meditarla muchas veces antes para acertar a hacer bien una sola después. (ed. cit., pág. 193)

Esto explica el diagnóstico que Gracián hace de la falta de popularidad de la filosofía en su tiempo: «Está desacreditado —dice en el *Oráculo manual*— el filosofar, aunque el exercicio mayor de los sabios. Vive desautorizada la ciencia de los cuerdos.» (§ 100). La filosofía está desacreditada porque enseña una verdad, la del desengaño, que es intolerable: es la verdad de la muerte que sólo puede verse desde el otro lado de la vida.

Es la verdad de los hombres póstumos, que son capaces de anticiparse a la tumba, como los «hermanos difuntos» que forman esa sociedad a la que Kierkegaard se dirige. *El criticón* conduce al lector al punto en que puede contemplar la vida como un todo, desde un lugar en el que todo se señorea[55], y

[55] Sobre esos lugares en los que la elevación de la mirada permite señorearlo todo, ver las siguientes páginas de *El criticón*: 182, 289, 308, 312, 741, 744.

en el que se está más allá de la vida. En realidad, vida y muerte trocan sus contenidos, en una idea de raigambre religiosa que presupone la inmortalidad. La importancia central del tema de la muerte es propia de toda la cultura barroca. Su obsesión por ella supera la de otros siglos pero, en el barroco, la interpretación meramente teológica cede, como señala Maravall, ante una interpretación de carácter dramático y existencial[56]. En Gracián, esta interpretación es llevada al extremo hasta el punto de mostrar la universalidad de la muerte pero, al mismo tiempo, es invertida haciendo de la vanidad y caducidad humanas la afirmación plena de la eternidad y de la imposibilidad real de la muerte.

La penúltima crisi, «La suegra de la vida», expone, al igual que hizo con la vejez, la doble cara de la muerte a través de las opiniones contrapuestas de Andrenio y Critilo:

> — ¡Qué cosa tan fea!
> Y Critilo:
> — ¡Qué cosa tan bella!
> — ¡Qué monstruo!
> — ¡Qué prodigio!
> — De negro viene vestida.
> — No, sino de verde.
> — Ella parece madrastra.
> — No, sino esposa.
> — ¡Qué desapacible!
> — ¡Qué agradable!
> — ¡Qué pobre!
> — ¡Qué rica!
> — ¡Qué triste!
> — ¡Qué risueña! (ed. cit. pág. 773)

[56] Véase MARAVALL, J. A., *La cultura del Barroco*, ed. cit., págs. 336-7.

La muerte es vista desde la vida como muerte, desde la muerte como vida. Y para Gracián la única verdad posible es esta última, la que se contempla desde la muerte. La clave la daba la introducción de la crisi, en la que Gracián condensa la doctrina que en ella se contiene. Dice allí: «...no se ha de dezir que murió agora, sino que acabó de morir, cuando no es otro el vivir que un ir cada día muriendo.» (pág. 763). Lo que Gracián está afirmando es que la muerte es vida, es decir, afirma la inexistencia de la muerte absoluta, la inmortalidad. ¿Se trata de una inmortalidad puramente humana, en la fama y en la memoria de los hombres, o es la salvación cristiana? Aranguren ha señalado la ambigüedad en la que se mueve aquí Gracián, entre la fama alcanzable por la «virtud insigne» y el «valor heroico», y la inmortalidad personal de la gloria eterna[57]. Pero quizás no se trata tanto de una ambigüedad como de una polarización de la primera hacia la segunda. De que, para Gracián, la eternización de los hombres en la memoria de lo siglos venideros sólo es auténtica si está orientada o dirigida a realizar la «inmortal fama», como la llama en esta última crisi, esto es, si la fama es fecundada por la gloria eterna. De nuevo, aquí Gracián es fiel a su planteamiento general, expresado en el § 211 del *Oráculo*, de que el mundo «a solas vale nada, juntándolo con el Cielo, mucho». En la crisi séptima de la tercera parte, en el contexto de la crítica de la soberbia y vanidad humanas, Critilo plantea la diferencia entre esa «inmortal fama» y la mera fama terrena:

> Cuanto más anciano uno es más hombre, y cuanto más hombre debe anhelar más a la honra y a la fama. *No se ha de alimentar de la tierra, sino del cielo*; no vive ya la vida material y sensual de los moços y los brutos, sino la espiritual y más superior de los viejos y los celestes espíritus. Goze de los fru-

[57] Ver «La moral de Gracián», en *Obras completas*, Madrid, Trotta, vol. VI, págs. 388-9.

tos de la gloria conseguidos con los afanes de tanta pena, corónese el trabajo de las demás edades con las honras de la senectud. (ed. cit., pág. 683; subrayado mío)

Es cierto que en el plano narrativo la ambigüedad sigue hasta el final. Cuando Andrenio y Critilo se acercan, acompañados de su guía el Inmortal, a la Isla de la inmortalidad, asistimos de nuevo a un diálogo en que los interlocutores aún vivos (Andrenio y Critilo) defienden un punto de vista opuesto al de su guía inmortal (es decir, muerto):

> Campeaban ya mucho, y de muy lexos dexábanse ver entre brillantes esplendores, unos portentosos edificios, que en divisándolos grito Andrenio:
> — ¡Tierra, tierra!
> Y el Inmortal:
> — ¡Cielo, cielo!
> — Aquellos, sin más ver —dixo Critilo—, son los obeliscos corintios, los romanos coliseos, las babilónicas torres y los alcáçares persianos.
> — No son —dixo el Inmortal—; antes bien, calle la bárbara Menfis sus pirámides y no blasone Babilonia sus homenages, porque éstos los exceden a todos. (ed. cit., pág. 794)

Esa ambigüedad de una perspectiva mundana y otra póstuma y ultraterrena es la duplicidad de la visión, que la verdad del desengaño tiene que reducir, aunque aceptar esa mirada única sea insoportable para muchos. La isla de la inmortalidad no es otro lugar que el cielo, adonde el hombre acaba su peregrinaje de la nada al todo [58].

[58] El discreto responde de este modo a las preguntas sobre su procedencia y destino:

«— Hombre o prodigio, ¿quién eres? Y él prontamente: —Ayer nada, hoy poco y mañana menos. —¿Cómo menos? —Sí, que a veces más valiera no haber sido. —*¿De dónde vienes? —De la nada. —¿Y a*

IV. Desengaño y ser persona

¿Cómo conciliar la sabiduría melancólica de la muerte con la vida en la tierra? Kierkegaard ha mostrado que la melancolía que es propia de la tragedia antigua se opone a la idea moderna de responsabilidad y del poder del hombre de crear su propia felicidad pero[59], ¿no son en gran medida estos últimos los presupuestos del arte de vivir o de ser persona que Gracián propone en sus obras morales y también en *El Criticón*? Freud ha analizado el sentimiento de melancolía, viendo cómo ésta lleva consigo un sentimiento de pérdida, con el consiguiente cese del interés por el mundo exterior, pero aplicada además al propio yo. Es decir, el estado melancólico conlleva una extraordinaria disminución del amor propio, una práctica extinción del sentimiento del propio yo[60]. Esto lleva a preguntarnos si una persona que ha pasado por la experiencia del desengaño puede seguir queriendo vivir, más aún, puede articular el proyecto de ser persona.

---

dónde vas? —Al todo.» (parte 2.ª, crisi 4.ª, pág. 357; subrayado mío). Gracián presenta a lo largo de *El Criticón* en varias ocasiones su tesis del destino sobrenatural del hombre. En su exposición de la «Moral anatomía del hombre», la enumeración de todas las excelencias humanas culmina con «el rey de todos los demás miembros», el corazón, cuya forma, que apunta hacia la tierra, es para que «no se roze con ella», dice Gracián, aunque «hazia el cielo está muy espacioso, porque de allá reciba el bien, que él sólo puede llenarle.» (parte 1.ª, crisi 9.ª, págs. 201-2). El hombre es, dice Artemia, «criado para el cielo, y assí, crece hazia allá» (pág. 189).

[59] «Lo trágico contiene una cierta melancolía y una virtud curativa que en verdad no debieran despreciarse jamás. Pretender, como es gala de nuestro tiempo, ganarse uno a sí mismo de una manera milagrosa, es perderse y hacerse cómico.» (Kierkegaard, S., «La repercusión de la tragedia antigua en la moderna», en *Estudios estéticos II. De la tragedia y otros ensayos*, Málaga, Ágora, 1998, pág. 19).

[60] Ver Freud, S., «Duelo y melancolía», en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, págs. 2091-2100.

Aranguren ha dividido la obra de Gracián en tres planos: el moral-utilitario (ya que para Aranguren no hay una auténtica razón moral en Gracián), constituido por *El héroe, El discreto y* el *Oráculo manual*, el religioso, representado en *El comulgatorio*, y el ético-filosófico, centrado en *El criticón*. Sólo en esta obra se enfrentaría Gracián críticamente con el mundo, que en las tres primeras obras citadas había aceptado como un *factum*, atreviéndose ahora a emitir un juicio sobre él y a instalarse en un nivel sapiencial de mayor radicalidad que el nivel prudencial o práctico [61]. ¿Hay una ruptura entre la prudencia y la sabiduría en Gracián o pueden ser articuladas de algún modo? Si el desengaño descubre una verdad que causa espanto y que, en gran medida, es incompatible con la vida, podría ser también guía de la vida humana si se diera antes de que fuera demasiado tarde y la vida estuviera perdida. Así lo dice el comienzo de la crisi quinta de la tercera parte:

> El Desengaño, para ir bien, había de estar en la misma entrada del mundo, en el umbral de la vida, para que al mismo punto que el hombre metiera el pie en ella, se le pusiera al lado y le guiara, librándole de tanto lazo y peligro como le está armado; fuera un ayo puntual que siempre le asistiera, sin perderle ni un solo instante de vista; fuera el numen vial que le encaminara por las sendas de la virtud al centro de su felicidad destinada. (pág. 634)

¿De qué manera puede ser el desengaño guía de la vida humana y condición de la virtud y de la felicidad? No parece que el desengaño tenga, como señala Maravall, una finalidad de simple acomodación a la realidad inmediata pero ha de ser compatible con ella y tener un efecto sobre ella [62]. La imagen

[61] Ver «La moral de Gracián», en *Obras completas*, vol. VI, págs. 375 ss.

[62] Ver *op. cit.*, págs. 394, 410-411.

senequista e ignaciana de la vida humana como milicia, que aparece en numerosos lugares en la obra de Gracián [63], sirve también en *El criticón* para presentar el camino de la virtud. Éste se presenta como el asedio al monte de Virtelia, para el cual, además de ir pertrechados con todo tipo de armas como la nobleza, la gracia de las gentes, la riqueza, la amistad, la prudencia, etc., es necesario el valor, sin el cual las demás armas no servirían para nada [64]. El valor debe ser prudente: ha de estar compensado con la cordura, sometido a la «línea recta» (pág. 448) de la razón pero, llegado el momento, debe permitirnos hacer frente a los innumerables peligros que la vida ofrece. La vida es un río que hay que cruzar y que está lleno de peligros y de males pero no podemos ni esperar a que éstos cesen, porque será demasiado tarde, ni abandonarnos a ellos dejándonos llevar por la corriente. Esta imagen aparece en la novena crisi de la segunda parte, «Anfiteatro de monstruosidades». Gracián no duda en que la virtud y la felicidad sólo son el resultado de una decisión valerosa: «Lo acertado es poner pecho al agua y con denodado valor passar de la otra banda al puerto de una seguridad dichosa.» (9.ª crisi, 2.ª parte, pág. 457).

La decisión heroica que permite seguir el camino de la virtud hacia la felicidad sólo es posible a condición de que se descubra la verdad del desengaño. La experiencia radical de la verdad que mostraba la inanidad del mundo es la única fuerza que, operando *en* el mundo, puede hacernos obrar en cierto modo *contra* el mundo. Sólo el desengaño puede introducir la referencia de la vida al infinito divino que le da sentido. Porque la virtud verdadera, frente a la meramente aparente, es la que permite, según Gracián, vencer a la muerte y ob-

63 Véase por ejemplo: *El criticón*, ed. cit., págs. 92, 440, 457, 475 y *Oráculo manual*, af. 13.

64 Ver parte 2.ª, crisi 8.ª, pág. 454.

tener la felicidad absoluta que es la vida eterna. «La virtud sólida y perfecta —dice Gracián— es la que puede salir a vistas del cielo y de la tierra, éssa la que vale y dura, que es tenida por clara y por eterna.» (pág. 439). No es casualidad que la crisi «Virtelia encantada», dedicada a la virtud, comience con la contraposición de mundo y cielo («Aquel antípoda del cielo...», pág. 468). Cuando Andrenio y Critilo llegan por fin a divisar la casa de Virtelia, les embarga «una impensada tristeza» al ver que, en lugar de un lujoso palacio decorado con joyas de todo tipo, «vieron se componía de piedras pardas y cenicientas, nada vistosas, antes muy melancólicas.» (pág. 474). No hay lugar a dudas, la casa de Virtelia no es de este mundo: «Estaban sus puertas patentes noche y día, aunque allí siempre lo es, franqueando la entrada en el cielo a todo el mundo.» (pág. 475). Virtelia es, en suma, el «retrato al vivo —dice Gracián— de su celestial Padre, copiándole muchas perfecciones.» (pág. 479). El hombre virtuoso ha conseguido poner dirección hacia el cielo, que lo atrae para sí con fuerza. Es lo que Andrenio y Critilo sienten después de entrar en la casa de Virtelia:

> Sintiéronse tirar de las estrellas con fuertes y suaves influxos; fue reforçando el viento y levantándolos a lo alto, tirándoles para sí el cielo a ser coronados de estrellas. Subieron muy altos, tanto que se perdieron de vista. (2.ª parte, crisi 10.ª, pág. 484)

El desengaño es la experiencia de la libertad frente al mundo y esa libertad es la que hace posible la decisión por la virtud y el bien [65]. Ser virtuoso es, en cierta medida, obrar contra el mundo y eso es, en Gracián, lo más alejado del ni-

[65] Sobre el desengaño como experiencia de la libertad, véanse las págs. 343, 359, 469.

hilismo. La decisión de ser virtuoso presupone un apetito de absoluto y de perfección tan intenso, una afirmación de la realidad tan fuerte, que sólo se satisface con la realidad auténtica, no con la vana realidad mundana. Ahora bien, esa afirmación ha de hacerse valer *en* el mundo. Hay mucho, en esta experiencia de la verdad, de la experiencia platónica y cristiana de la *conversión*: el alma debe dejar de mirar lo sensible e irreal y orientarse hacia lo espiritual y verdaderamente real, debe girarse, como decía Platón, para mirar donde debe [66].

La ética de Gracián, sintetizable en el proyecto de *ser persona*, tiene como condición de posibilidad la apertura negativa a la trascendencia que introduce la experiencia de la verdad. La idea de persona en Gracián está referida al modelo teológico de perfección absoluta, de la que es copia y participación la perfección personal intramundana [67]. Ser persona es haber desarrollado hasta el grado sumo las perfecciones humanas, estar «en su punto»:

> No se nace hecho: —dice el af. 6 del *Oráculo*— vase de cada día perficionando en la persona, en el empleo, hasta llegar al punto del consumado ser, al complemento de prendas, de eminencias. Conocerse ha en lo realçado del gusto, purificado del ingenio, en lo maduro del juicio, en lo defecado de la voluntad. Algunos nunca llegan a ser cabales, fáltales siempre un algo; tardan otros en hazerse. El varón consumado, sabio en dichos, cuerdo en hechos, es admitido y aun deseado del singular comercio de los discretos. (ed. cit., págs. 103-4)

Esta idea de la perfectibilidad humana deja, claro está, el campo abierto al artificio en la vida práctica. El arte de vivir es la práctica reflexiva, convertida en técnica, de ese perfeccionamiento. Es el ámbito en que el juicio, dotado de su vir-

[66] Ver *República*, libro VII, 518c-d.

[67] Véanse, por ejemplo, los aforismos 6 y 296 del *Oráculo manual*.

tud, que es la prudencia, puede guiar la vida humana a su máxima plenitud y perfección. Desde este punto de vista, puede entenderse que la moral en Gracián, como ha señalado Aranguren, es moral como pura estructura, no como contenido: el arte de prudencia sería una instrumentalización o tecnificación de la conducta humana en orden al triunfo personal [68]. Toda esta técnica del saber vivir es lo que encontramos en *El héroe*, *El discreto* y el *Oráculo manual*. Pero sería demasiado simple ver este arte de vivir en ruptura con el tema filosófico del desengaño, predominante en *El criticón*. De nuevo hay que reparar en que lo propio de Gracián, como pensador barroco, es intentar dotar de presencia espiritual al mundo humano introduciendo en él la referencia a lo infinito. La referencia negativa a un plano extramundano, propia de la experiencia del desengaño, sirve de *condición de posibilidad del ámbito moral*, aunque al mismo tiempo lo muestre como ilusorio:

La experiencia de una verdad absoluta, la de la presencia de Dios en la forma de ausencia, introduce un límite negativo al ámbito prudencial humano, así como le presta su propia consistencia. No se trata de que la ética de Gracián sea una ética de carácter teológico, sino de que el arte de vivir que propone Gracián no puede llegar a convertirse en un arte inmoral. Si el ámbito de la moralidad es, ciertamente, artificial, no todo artificio ha de ser inmoral. El único artificio inmoral sería aquél que se hiciera valer sin conciencia de su carácter artificial, que se afirmara como auténtica realidad, ya que, de ese modo, estaría negando la virtud y la felicidad auténticas, que no son de este mundo. La manera en que el artificio perfecciona la naturaleza, como piensa Gracián, es mostrándose y ejerciéndose como tal artificio, lo cual sólo es posible pro-

[68] Ver «La moral de Gracián», en *op. cit.*, págs. 377-8, 381. También Maravall, *op. cit.*, pág. 346.

yectando en él la luz oscura del desengaño. Las obras dedicadas a este arte de vivir están escritas desde esta óptica, tan difícil de distinguir del puro maquiavelismo, negación pura y simple de una razón moral. Gracián ha explorado ese dominio del simulacro y de la apariencia, de las dobles y triples intenciones, de la reserva y los cálculos de dependencias, pero para enseñar una forma de obrar mundana que ha de ser reflexivamente consciente de su mundanidad, es decir, de su carácter apariencial e irreal y, por tanto, de su referencia necesaria a una dimensión trascendental o absoluta. En la medida en que el obrar que se rige por ese arte es consciente de su relatividad a esa dimensión, el ámbito prudencial es *animado moralmente*. Pero, es más, sólo gracias a la referencia al plano que podemos llamamos trascendental, el de la verdad, puede definirse, delimitarse como *autónomo*, un ámbito específicamente humano. Lo infinito, lo hemos dicho, sólo se hace presente negativamente y esa negatividad dibuja en hueco la positividad del ámbito de la vida mundana: la moral *humana* se funda en el reconocimiento del mundo humano como simulacro. Se trata de que el artificio, la apariencia y la falsedad dejen de ser engaño mostrando su verdadera naturaleza vana. Gracián reactualiza, como ha mostrado Checa, la distinción agustiniana entre mentira o falsedad y engaño: hay falsedades, como por ejemplo las manifestaciones artísticas, que al no estar dirigidas a engañar, no deben tomar ninguna apariencia de verdad [69]. Para que el mundo humano fuera ese artificio consciente habría de estar abierto necesariamente a la realidad absoluta que lo constituye en la forma de nada y ausencia. La moral de Gracián dibuja un ámbito práctico en que cada acción intramundana debe ir acompañada de la conciencia de la nada de la existencia, aportada por el desengaño,

[69] Véase el artículo citado de J. Checa: «Alegoría, verdad y verosimilitud en *El criticón*».

ámbito que es moral a condición de negar la absolutez del mundo y del propio yo. Por ese motivo, la tarea de construcción del mundo humano implicaría el movimiento de desasimiento de su mismidad y la correlativa afirmación tácita de la mismidad única de Dios, repetido infinitamente en su doble humano. ¿Estaríamos hablando de Gracián y del barroco si afirmáramos que sólo existe el hombre y que Dios no es más que el doble y el simulacro de la mismidad humana?

LA NUEZ Y LA CÁSCARA DEL MUNDO: PICARESCA Y DOCTRINA EN BALTASAR GRACIÁN

ALFONSO LÁZARO PANIAGUA

—¿Es posible —dixo Andrenio— que jamás nos hemos de ver libres de monstruos ni de fieros, que toda la vida ha de se arma?

EL CRITICON —SEGUNDA PARTE— CRISI XIII

— Juzgáis vosotros el fruto por la corteza.

EL CRITICON —SEGUNDA PARTE— CRISI X

La presencia ante un clásico representa siempre para nosotros un reto de reconstrucción. A sabiendas de que las claves que lo desvelan están insertas en sus circunstancias, nosotros estamos obligados a acortar distancias, a aproximarnos a él desde las nuestras para despejar su mundo o algún retazo de él. No vale trasplantarlo ni recurrir a efectos de actualidad, por mucho que en algún caso lo sintamos muy próximo y casi hablándonos al oído —lo intemporal de la condición humana abre esos espacios de fluyente diálogo—, pero sería despojarlo de sus tribulaciones íntimas, de los escollos que él hubo de salvar o en los que quedó aprisionado, una simple re-actualización. Leer a un clásico es reconstruir desde lo más menudo del vivir hasta la cima de las instituciones y la complejidad cultural de su tiempo. Ir desde la luminaria que vemos hasta la hoguera de su procedencia. Buscando en su

obra el extremo, la pulsación que nos abra de par en par su centro, desde el que irradia su hacer y decir.

Pero ese centro, que no siempre se brinda fácilmente o el que no hayamos alcanzado suficiente familiaridad con el autor, nos obliga a ensayar con principios, tesis y escalas axiológicas, buscando que ese centro se nos franquee o al menos que se nos haga menos refractario. Esto es lo que vamos a intentar con conciencia de las limitaciones que eso supone, a propósito de uno de nuestros autores más controvertidos y polémicos, extremo de una época y de extremoso temperamento que fue Baltasar Gracián. Mencionar este nombre después de haber leído y releído *El Criticón*, después de haber hecho los detenimientos obligados que toda lectura difícil requiere, es experimentar a un tiempo deslumbramiento, ante la proximidad de un escritor cimero, y desconsuelo, al no encontrar ni un solo instante acogida y reposo. Nuestra conciencia vive, mientras discurrimos por las páginas de *El Criticón*, literalmente soliviantada. Ni un respiro. Ni un lugar ni un punto en que demorarse. De los sucesivos escenarios en que va mudando el gran teatro de mundo se sale siempre despedido, las más de las veces no por grados, sino bruscamente. La conciencia, que se adormece en el engaño, suele recuperarse en un punto y en esa recuperación Gracián alcanza con sorprendente maestría incluso al propio lector. Nada de permanecer como espectador de una fábula. Despabila, recuerda, parece que nos dice a cada paso, y si hemos de buscar un ejemplo vayamos a la crisi nona de la segunda parte, allí, en el proemio o aviso con que introduce la crisi, Gracián nos presenta un paisaje de fuertes contrastes; de un lado, prados de flores, de otra, frutos de la tierra cultivada, un río divide tan desiguales comarcas; una asociada a los deleites, la otra a las seguridades. Entre las flores se enconden serpientes, áspides, fieras. Un necio muy descuidado coge flores, se corona de rosas, apenas mira al río y aplaza siempre la hora de saltar a la otra parte, pretextando que aguarda a que no corra el agua,

en lugar de —es máxima graciana— «poner el pecho al agua» Nunca es la hora propicia para iniciar el camino de la virtud. Siempre aplazada a mañana. De súbito, cuando más ajeno se cree el lector a la suerte de ese personaje o más descuidado de la máxima moral que ilustra su abandono, el escritor se deja caer con estas destempladas palabras: «¡Oh tú, que haces mofa del fabulosamente necio, advierte que eres el verdadero, tú eres el mismo de quién te ríes, tanta y tan solemne es tu demencia!». Gracián se ha adelantado a la conciencia del lector desenmascarándola en un instante. Es el escritor de efectos súbitos, sin lenitivos. En el transcurso de ese aviso o proemio Gracián estampa la máxima dorada de su moral: «no es otra cosa la vida humana que una milicia a la malicia». Una vida, la suya, la de Gracián, que había de poblar sólo la inteligencia. «Es la suya —recuerda Correa Calderón— una vida frustrada para la acción, pero, por fortuna, lograda para la inteligencia». Mas se trata de una inteligencia que se cultivó sobremanera en los dominios de la moral, hasta alturas de virtuosismo nunca alcanzadas. La vida de Gracián no salió de la inteligencia, que tensó hasta límites insospechados, pero por ello mismo, por ser malograda para la acción pudo anegarse de resentimiento. Nietzsche descubrió ese doblez en su Genealogía, doblez tanto más venenoso cuanto más virtuoso, constreñido en el ánimo del genio que ha destruido al hombre de acción. ¿Y no habrá algo de esto en la prudencia graciana?

Remitámonos a un par de ejemplos en *El Criticón* y démosles la solvencia y el peso intragraciano que tienen. En la crisi sexta de la primera parte aparece el centauro Quirón, uno de esos personajes que salen al encuentro de Critilo y Andrenio con el firme propósito de restituirlos al camino de su peregrinar, librándolos de trampas en que caen y previniéndoles constantemente; cuando no es al contrario, personajes que les hacen caer en celadas. La crisi sexta tiene a este propósito el valor añadido de ser una de las primeras en que se experimenta el desengaño del mundo, teniendo efectos de

sumo desaliento para Andrenio: «¿para qué me has traído al mundo? ¡Oh Critilo! ¿No me estaba yo bien a mis solas? Yo resuelvo volverme a la cueva de mi nada. ¡Alto, huigamos de tan insufrible confusión, sentina, que no mundo!». Ante la tentativa de huida de Andrenio, Quirón y Critilo lo persuaden de lo contrario. «¡No podrás tú pasar por donde tantos sabios pasaron, aunque sea tragando saliva!», le advierte Critilo, y ahonda mencionando el ejemplo de personajes eminentes —tendremos tiempo de volver sobre esta propensión de Gracián—. «Vive un entendedor Conde de Castrillo y no revienta, un entendido Marqués Carreto y pasa». Ni por esas se convence Andrenio e insiste, «¿cómo hacen para poder vivir siendo tan cuerdos?» (Nótese que cuerdo sería tanto como prudente para Gracián). La respuesta y la objeción de Critilo es absolutamente contundente: «¿Cómo?: ver, oír y callar», «yo no diría de esta suerte —aduce Andrenio—, sino ver, oír y reventar».

No tendría más relieve esta mención al 'ver, oír y callar' de ser dicha al tun tun, mas aquí tiene recámara. Con ese diálogo culmina esta crisi, pero falta el aguijón. El mundo es irrecuperable, sólo los necios tratan de adobarlo, esto es, mejorarlo. Entonces ese prudente, cauto y cuerdo callar, de buenos entendedores, no tiene más escenario de aplicación que el mundo en el sentido de no ser reformable en absoluto. Pero veamos el refuerzo de esto en un aforismo del *Oráculo manual*, en concreto el n.º 73: «saber usar del desliz». Desliz aquí es capacidad de evasión, que es saber de cuerdos, es decir, prudencia y que, sin evasión ninguna, Gracián apostilla de treta: «Es el desempeño de los cuerdos. Con la galantería de un donaire suelen salir del más entrincado laberinto. Húrtasele el cuerpo airosamente con un soriso a la más dificultosa contienda. En esto fundava el mayor de los grandes capitanes su valor. Cortés treta del negar, mudar el verbo; ni ai mayor atención que no darse por entendido». Lo curioso es que nada de esta máxima, ni en su glosa, alude a la magnitud e importan-

cia de lo que se aplica. Vale, pues, para lo más intrascendente como para lo más grave. Pero no olvidemos, y este el primer paso en el establecimiento de las afinidades entre Gracián y la picaresca, que el discurso moral del pícaro se erige desde su convicción de la vileza absoluta del mundo. En un momento ciertamente adverso de su vida reflexiona en estos términos Mateo Alemán: «Todos y cada uno por sus fines quieren usar del engaño, contra el seguro dél, como lo declara una empresa, significada por una culebra dormida y una araña, que baja secretamente para morderla en la cerviz y matarla, cuya letra dice: "no hay prudencia que resista al engaño". Es disparate pensar que pueda el prudente prevenir a quien le acecha» (*Guzmán de Alfarache.* Lib. I, Segunda parte, Cap. VIII). De esa amarga certeza sale el pícaro armado caballero, aunque eso sí, 'caballero revesado', como vio magistralmente Pedro Salinas [1]. No obstante esta devaluación de la prudencia de virtud en arte o artimaña —pues está claro que la prudencia para Alemán no vale para la supervivencia— lleva detrás la necesidad aguzándole. Quizá en ningún otro lugar se vea tan meridianamente la razón de ser del deterioro moral, en el fundamento de toda la picaresca, que es esta sencilla cavilación del propio Alemán: «La necesidad enseña claros los más oscuros y desiertos caminos» [2]. Montesinos descubrió con magistral fineza este punto de conexión entre Gracián y la picaresca, más allá desde luego del argumento de la necesidad. Volveremos más tarde sobre ello, pero adelantamos ya este decisivo juicio: «Coincide Gracián con los picarescos en su visión desolada del mundo y de la vida» [3].

[1] P. SALINAS, P. *Ensayos de Literatura Hispánica.* Aguilar. Madrid. 1961. Pág. 69.

[2] ALEMÁN, M. *Guzmán de Alfarache* (Tomo II). Cátedra. Madrid. 1998. Pág. 134.

[3] Montesinos, José F. «Ensayos y estudios de Literatura Española». *Selecta de Revista de Occidente.* Madrid. 1970. Pág. 150.

En otro lugar de *El Criticón*, en la crisi segunda de la tercera parte, un hablador relata un apólogo para ilustrar los principios u orígenes de 'la bella invenchione del vino': un trajinero anduvo vendiendo vino y recaló en tres lugares: Alemania, Francia y España. En Alemania lo vendió puro, sin adulterar de agua: 'Gustaron mucho dél los tudescos: hízoles valiente impresión, rindiéndoles de todo punto'. A Francia llegó con el vino bautizado en el río Escalada. La debilidad del vino 'no hizo más que alegrar a los franceses, haciéndoles bailar, silbar y dar algunas cabriolas. Cuando este trajinero llegó a España apenas había vino y suplió la escasez con agua, «no les hizo efecto a los españoles, antes los dejó muy en sí y tan graves como siempre». A primera vista no pasa de divertimento esta cuestión, pero reparemos en el alcance que tiene el diferente modo de beber que tienen las distintas naciones: «Deste modo han proseguido todas estas naciones en beberle: los tudescos puro, imitándoles los suecos y los ingleses, los franceses ya enjaguan la taza, mas los españoles aguachirle, aunque los demás lo atribuyen a malicia y que lo hacen por no descubrir con la fuerza del vino lo secreto de su corazón» (*El Criticón*. Tercera parte. Crisi II). Lo decisivo es celar el secreto del corazón y eso es atribuido por los otros a malicia, pero lo que la malicia realmente propone es celar lo propio y descubrir lo ajeno. Descubrir el secreto del corazón es exponerse a mortal riesgo, dejarlo al descubierto a merced de las imprevistas intenciones ajenas. La prudencia aconseja, sin duda, celar ese secreto, que es tanto como defender el núcleo más noble de la persona, lo más querido. Lo que ocurre es que fuera del dominio de la prudencia como virtud, en lo que es la prudencia como arte y hasta artimaña, el descubrimiento del secreto es una fuente de dominio. Y así en la máxima veintiséis del *Oráculo manual* nos encontramos con algo que sólo pudo haber inspirado la avilantez. La cautela, sí, pero armada de afán de dominio, encastillada en su propio secreto: «Hallarle su torcedor a cada uno», esa es la máxima, y en

la glosa, Gracián urde toda una táctica de asalto a la voluntad para su reducción. «Es el arte de mover voluntades; más consiste en destreza que en resolución: un saber por dónde se le ha de entrar a cada uno. No ai voluntad sin especial afición, y diferentes según la variedad de los gustos. Todos son idólatras: unos de la estimación, otros del interés y los más del deleite. La maña está en conocer estos ídolos para el motivar, conociéndole a cada uno su eficaz impulso: es como tener la llave del querer ajeno. Hasse de ir al primer móbil, que no siempre es el supremo, las más vezes es el ínfimo, porque son más en el mundo los desordenados que los subordinados. Hásele de prevenir el genio primero, tocarle el verbo después, cargar con la afición, que infaliblemente dará mate al alvedrío». Pero este asalto a la voluntad ajena se persigue con el mismo celo con que se custodia la voluntad propia. No mostrar las intenciones para no ser descubierto ha de inspirar de la alfa a la omega la táctica de asalto a la voluntad ajena. Esto lo vio muy bien Aranguren y Montesinos, tras haber reducido el dominio de la prudencia a la prudencia mundana, es decir, el ardid para triunfar en el mundo. «La prudencia mundana —dice Aranguren— es, a un mismo tiempo, enmascaramiento de sí mismo y desenmascaramiento del otro. Hay que saber "penetrar toda voluntad ajena" y "saber por dónde entrarle a cada uno", para lo cual nada mejor que descubrirle sus afectos, son sabidas las entradas y salidas de una voluntad» [4].

El planteamiento de Montesinos ahonda en la misma cuestión, pero centrando más la eficacia prudencial en el ámbito social, y así: «El descubrimiento de Gracián es que la lucha por la prudencia no se libra en el ánimo del hombre, sino fuera. Sujetar al prójimo es hacerse libre, y sólo el que se ahorra de los demás tiene posibilidades de perfección. Hay una

[4] ARANGUREN, J.L. *Estudios Literarios*. Círculo de Lectores. Barcelona. 1993. pág. 176.

moral de combate que opera con fintas, no se basa en verdades. Luchemos, pues, con ardides» [5]. Entiendo que la elección o uso de la palabra finta por parte de Montesinos es un gran acierto, pues finta, que pertenece a al argot de la esgrima no indica otra cosa que el amago de golpe que simulamos dar para dar efectivamente en otro sitio; es, por tanto, la acción que más esconde la verdad, para ser más eficaz en el golpe. La prudencia es rotundamente artificio. Aunque en este orden es muy digna de tenerse en cuenta, y hasta cierto punto corregiría las anteriores, la opinión que aduce José Antonio Maravall sobre el prudencialismo barroco.

El Barroco supone para Maravall, frente a lo que nos sugiere a primera vista la imagen de ese mundo, «una disciplina y una organización mayores que las de otros períodos anteriores». Un factor nada desdeñable en esta ordenación lo ocupa la prudencia. «Aunque muchas veces —dice Maravall— no sea visible bajo las desorbitadas manifestaciones que de él conocemos (del Barroco, se entiende), es lo cierto que la apelación a la prudencia introduce una ordenación, aunque no sea formulable por una razón matemática, claro está, aunque tan sólo se trate de una estudiada y táctica adecuación de medios a fines». Esa ordenación `in fieri' y tremendamente casuística de la prudencia graciana se explicaría entonces en un orden mecánico, cuyos resortes se han de averiguar. La conducta podrá ser ciega y hasta irracional pero «tiene una estructura con un orden interno que la razón del que la contempla puede formular en sus reglas» [6]. Estamos ante una prudencia que es arte y no virtud y que parte de una consideración abstracta del hombre, ya sea modelo o artificio. Gracián opera la reducción del hombre a un patrón pragmático, y en este orden muy

[5] MONTESINOS, *Op. Cit.* Págs. 156-157.

[6] MARAVALL, J. A. *La Cultura del Barroco.* Ariel. Barcelona. 1998. Pág 142.

finamente despeja Maravall: «Gracián llama con frecuencia, pura y simplemente "hombre" a su personaje ejemplar que se forma con el saber que él le proporciona» [7]. Desde luego no cabe la menor duda de que Critilo y Andrenio son justamente eso, hombres-artificio. Critilo armado de experiencia y juicio y Andrenio, el hombre natural, inexperto e incauto, e incluso podríamos afirmar que todos los personajes que acompañan a nuestros protagonistas en las visicitudes y pruebas que atraviesan no son sino hombres-artificio. Gracián escenificó entonces en *El Criticón* sus arquetipos morales. Hombres-artifício u homúnculos-artifício, expuestos a un itinerario de iniciación. Nuestros protagonistas, tras haber superado pruebas inverosímiles, artificiosas, héroes y personas ya logradas, obtendrían como premio la inmortalidad.

Esta concepción nos distanciaría tanto del realismo barroco —no olvidemos que el realismo descarnado es tan barroco como el artifício, realismo en el que se inscribe la picaresca y el discurso moral que de ella se desprende—, que no podríamos salir de la ficción literaria. Aun siendo verdad, y seguimos aún con Maravall, que «Gracián no escribe un espejo en el que haya de reflejarse el individuo de un grupo social establecido, esto es, el cortesano, sino que, invirtiendo la posición, supone que ha de ser la aceptación de su modelo la que permita a alguien convertirse en el nuevo tipo del distinguido» [8]. Pero si ese «distinguido», «cortesano« o «discreto» no está sacado del mundo, es en él, en el mundo, donde ha de representar su vida y en esa representación adquiere gigantescas proporciones el Gracián moralista.

El mundo como escenario social se lo presenta Critilo a Andrenio en términos de apretada resonancia, le habla el que «viene» del mundo al que vino a él, y a la vista de los barcos

[7] MARAVALL. *Op. cit.* Pág. 140.
[8] *Idem.*

que arriban a Santa Elena, que Andrenio ve como nubes y monstruos marinos, Critilo le abre los ojos con el primer desengaño: «Advierte, Andrenio, que ya estamos entre enemigos; ya es tiempo de abrir los ojos, ya es menester vivir alerta. Procura de ir con cautela en el ver, en el oír y mucho más en el hablar; oye a todos y de ninguno te fíes; tendrás a todos por amigos, pero guardarte has de todos como de enemigos»(*El Criticón*, Parte I, Crisi IV). Acechanza, cautela y desconfianza son las consignas de abordaje en sociedad. A lo lardo de *El Criticón* estas consignas van a radicalizarse hasta extremos increíbles. Cuando Argos justifica los ojos de la espalda ante Andrenio sentencia de una manera abrupta: «Maldito el hombre que confía en otro y sea quien fuere. Difícilmente podrá el discreto ejercer la discreción cuando falta la sociedad, una verdadera comunidad de personas, «hallarás muy pocos hombres que lo sean —le relata Critilo a Andrenio al hacerle las primeras confidencias de su vida—: fieras, sí, y fieros también, horribles monstruos del mundo que no tiene más que el pellejo y todo lo demás borra, y así son hombres borrados». Antes citábamos al *Guzmán de Alfarache* por el libro II, volvamos al libro I, en el capítulo IV, encontraremos anticipado el mismo tema de la araña y la culebra y la sentencia moral que deja traslucir la inexistencia de comunidad: «No hallarán hombre con hombre —dice Mateo Alemán—; todos vivimos en asechanza los unos de los otros, como el gato para el ratón o la araña para la culebra, que hallándola descuidada se deja colgar de un hilo y, asiéndola de la cerviz, la aprieta fuertemente, no apartándose della hasta que su ponzoña la mata». La sociedad humana no ha superado el estado de naturaleza, la lucha de todos contra todos pero, además, no hay reforma del mundo en absoluto, no hay resquicios, pausas, entreactos en los que demorarse ejerciendo una efectiva convivencia. En *El Criticón*, los protagonistas no llegan nunca a entablar una relación profunda con los personajes con los que se topan al borde del camino, más allá de la lección o escarmiento reci-

bido. Visto así, *El Criticón* es la obra de la cautela extremada, de la desconfianza al límite. Si es novela alegórica, participa de no pocas concomitancias con el género picaresco. El discurso moral con el que el pícaro entiende el mundo y justifica su acción, a una, se da en Gracián.

Ante esto podrá replicarse, y se explica que así se haga, que *El Criticón* es una novela de peregrinación, en la que los peregrinos van incrementando su perfección de hombres a personas. Drásticamente habría que responder que sí, pero no olvidemos que su salvación no se logra en sociedad, sino en la Isla de la Inmortalidad. El lugar de la sociedad, el lugar de la comunidad está negado en *El Criticón*.

Vale la pena detenernos en esta polémica, aunque sea brevemente: para Santos Alonso, que impugna, aunque parcialmente, la tesis de una adscripción de Gracián a la picaresca; de ningún modo podría *El Criticón* identificarse con ese género. Para Santos Alonso la tesis de Montesinos —el único que sepamos que ha defendido con fuerza y convicción esa adscripción— yerra en lo concerniente a *El Criticón*, ya que en ningún caso Critilo y Andrenio pueden ser considerados pícaros (asunto que desde luego no ofrecería la menor duda para Montesinos), ni en *El Criticón* —aduce Santos Alonso— se pretende «desvalorizar la vida» frente a la exaltación máxima de la norma ética, de procedencia humanista, que haría palidecer la conducta humana al contrastarse con ella. Por otra parte, sí concede una mayor proximidad a la picaresca en lo relativo a la moral despiadada del *Oráculo manual*. Hay que recordar, sin embargo, que para Montesinos en el *Oráculo* quedarían vestigios de sociedad, aunque ésta sea selecta, y recuerda el círculo de Lastanosa al que pertenecía Gracián. Pero antes de entrar en polémica con Montesinos, Santos Alonso hace un juicio de fondo sobre *El Criticón* de este calibre: «las obras gracianas anteriores a *El Criticón* son producto de sus lecturas, de su observación y de su labor pedagógica. *El Criticón* en cambio, aparte de sus aportaciones de mera

erudición, nos presenta una desolación vital, un Gracián derrotado, aunque el final sea glorioso: la entrada en la inmortalidad (lo cual nos parece una pequeña traición al desarrollo global de la novela)» [9]. Cabría preguntar si Gracián hace algo por remontar esa desolación vital y, en consecuencia, si esa desolación no es una desvalorización. Por otra parte, no deja de tener gracia que Santos Alonso reproche a Gracián que nos deje el respiro del otro mundo. Pero esa desolación que es desvalorización queda patente en otra afirmación del propio Alonso: «Gracián deforma escogiendo el lado malo de la vida, lo más desagradable. Si a Gracián le queda algo `del espíritu regenerador de las primeras obras resulta ensombrecido por la deformación de la realidad, de la vida, de la política» [10]. Con razón llama Alonso a Gracián antecedente de la «España negra» y lo emparenta con el otro genio aragonés que fue Goya. Pero ¿cómo, entonces, se defiende, por un lado, que *El Criticón* expresa la desolación vital, que el último Gracián escoge el lado malo de la vida, se entusiasma con las deformaciones y por otra parte, se defiende que en *El Criticón* no se pretende desvalorizar la vida?

La tesis que defiende Montesinos, arraigada en los estudios de Américo Castro sobre la picaresca, estudios en ciernes por aquéllos años en que Montesinos publicó su ensayo en *Cruz y Raya* —hablo del año 1933—, tiene un punto muy fuerte, difícil de derribar. Busca saltar del arte de la prudencia al arte de la convivencia. En absoluto se trata de demoler a Gracián, sino de brindárselo al lector moderno, desde las determinaciones de un tiempo viejo que Gracián vive angustiadamente e incluso rencorosamente y un tiempo nuevo que va a concentrar todos sus esfuerzos en despejar el mun-

[9] ALONSO, S. En Introducción a El Criticón. Edición Cátedra. Madrid. 2000. Pág. 27.

[10] ALONSO, S. *Op. cit.* Pág. 29.

do y la sociedad; me refiero, claro está, a la Ilustración. Aun queda mucho tiempo para que alboreen los principios de convivencia y tolerancia. Pero aunque sólo sea atendiendo con obsesión al mundo desengañadamente, Gracián tiene ya un pie en el siglo mundano por excelencia, si pensamos en cómo rige en él la atención. El propio Castro nos recuerda que salvo «raras excepciones, como la de Gracián —y en el arte, Zurbarán y Velázquez–, hacia mediados de siglo, el tono de la vida era ambientalmente eclesiástico» [11]. Azorín, en su capítulo dedicado a Gracián en *Lecturas Españolas* nos recuerda las palabras del prepósito general de los jesuitas al provincial de Aragón. Ese ambiente del que habla Castro cercaba a Gracián y hasta debemos hablar de un cerco que se estrechaba contra él: «Conviene velar sobre él mirándole a las manos, visitarle de cuando en cuando su aposento y papeles, y no permitirle cosa cerrada en él» [12].

Montesinos alude a un siglo XVII más sincrético que innovador, cuyo fondo intelectual se nutre del humanismo renacentista; pero a diferencia del contexto histórico en que alumbró y se desarrolló el Humanismo, el Barroco vive una desintegración social —añadiríamos— en que esos grandes tipos y modelos que erigió el Humanismo han dejado de regir. Al confrontarse con el mundo, esos grandes modelos, grandes personajes, quedan vacíos. Pueden, eso sí, hombres singulares alcanzar la perfección del modelo, pero no siendo el suyo «un siglo de hombres» —como dice Gracián— quedarían al margen del mundo esas luminarias singulares; cortesanos, sabios, héroes. En un lugar tan eminente como anodino, sobre todo, sin integración efectiva en lo que llamaba Saavedra Fajardo «la compañía civil». Es de notar el trata-

[11] CASATRO, Américo. *Cervantes y los Casticismos Españoles*. Alianza. Madrid. 1974. Pág. 220.

[12] AZORÍN. *Lecturas Españolas*. Espasa Calpe. Madarid. Pág. 58.

miento tan venenoso y despectivo con que Gracián trata en *El Criticón* todo lo referente a lo civil y a la civilidad. Américo Castro llega a hablar de 'reducción nihilista´ de la realidad social en *El Criticón*. Sin compañía civil y hasta sin sociedad, 'pues los más elevados por origen, llamados a desempeñar un papel de élite, «que por poco que se ayuden han de venir a valer mucho, y dándoles todos la mano, han de venir a tener mano en todo, que ésos se quieran enviciar y anonadar y sepultarse vivos en el covachón de la nada» (*El Criticón*. Parte III. Crisi. VIII) [13].

El papel del discreto, entonces, se forja en la renuncia y la abstención. A diferencia de la discreción y cortesanía del humanista, que sí se ejercía en sociedad o al menos se entendían los arquetipos como brújula para moverse en ella, la discreción graciana se fortalece y aquilata en soledad, a la espera del momento preciso de actuar con ventaja. La discreción —viene a decir Montesinos— no nos habilita para la convivencia, sino para la lucha. Todo es vulgo y lo pocos que pudieran aspirar al perfeccionamiento se envilecen. La perfección humana carece, pues, de engarce social. Desde luego, no se puede, desde esa reducción nihilista de la realidad social, aspirar a que valor alguno, ya sea discreción, ya prudencia, luzca e ilumine en sociedad. Y esto es así porque la totalidad social se siente como amenaza. La discreción y la prudencia no tienen más salida que medrar en aislamiento. Dominar, sin convivir.

Montesinos nos presentó a un Gracián profundamente vinculado con la picaresca. Más allá de cuestiones estilísticas, pues en efecto, *El Criticón* no puede leerse como una novela picaresca. Más acertado, si es que no lo es del todo, como así lo ha visto Lázaro Carreter, *El Criticón* debe adscribirse a la

[13] CASTRO, Américo. *España en su Historia*. Grijalbo. Mondadori. Madrid. 1996.

novela menipea. Y aunque algo de ese género tiene la picaresca *El Criticón*, por el contrario, integrará muchísimos más elementos en su construcción que la pura novela picaresca, de la cual, quizá sólo conserve la visión de atalaya, como en *El diablo cojuelo* o *El Guzmán de Alfarache*. Bajtin había dicho que el contenido de la menipea está constituido por las aventuras de la idea o de la verdad a través del mundo: asunto que cuadra perfectamente en *El Criticón* [14]. No. La finalidad se da en la moral. Ya lo hemos visto en aquella empresa de Mateo Alemán: «No hay prudencia que resista al engaño». Como todo es como la araña para la culebra, ármese de valor y desconfianza la intención, pues tanto es el engaño. Sabemos que el desengaño en Gracián no invita a la retirada, eso es demasiado renacentista. En Gracián el desengaño estimula la fruición del combate.

En íntima afinidad con Montesinos, aunque distorsionando y extremando el fondo de la cuestión, José Bergamín captó muy ingeniosamente —en medio de injustos dicterios contra Gracián— su apicarado perfil: «Con notable acierto —dice Bergamín— ha señalado y demostrado Montesinos en Gracián, la expresión cúspide, piramidal, de la picaresca: la picaresca pura. El aniquilamiento o anonadamiento más disparatado de todo. Gracián es el pícaro y su puñalada. Cada agudeza disparatada de su ingenioso arte es una puñalada de pícaro del pensamiento» [15]. Lo que aquí es aniquilamiento o anonadamiento es en Montesinos oquedad del corazón y soledad de desamor.

Una lectura en clave moral de la obra de Gracián acaso no pueda diferir mucho de la perspectiva en la que la situó

[14] LÁZARO CARRETER, F. «El género de El Criticón», en *Historia y Crítica de la Literatura Española de Francisco Rico*. Ed. Crítica. Barcelona. 1992. Págs. 506-573.

[15] BERGAMÍN, J. *Beltenebros y otros ensayos sobre Literatura Española*. Noguer. Madrid. 1973. Pág. 251-252.

Montesinos. Mas nos queda la duda, aunque ello ponga bajo sospecha y aun invalide cuanto se ha dicho en este artículo, de si no será preferible leer el Oráculo en clave de estrategia o técnica de supervivencia y abandonar la interpretación moral como impracticable. Gracián no admite lecturas templadas, basadas en la conciliación de extremos. Mas si en una primera lectura nos ganó un Gracián moralista, revestido de cinismo —demasiado evidente, a veces, para ser cierto—, ¿qué nos impide ahora distanciarnos irónicamente y donde veíamos actuar impunemente la arrogancia del triunfador, ver ahora la estrategia de supervivencia de un hombre cercado?

Muy finamente José Ángel Valente vio el Oráculo como un *arte de supervivencia* y no como un articulado que hubiera de descifrarse éticamente; ético, apostilla el propio Valente, es en rigor, lo establecido por Spinoza en la proposición 72 de libro IV de su Ética: «El hombre libre no actúa jamás con astucia (dolo malo), sino con lealtad». La astucia es, sin embargo, el régimen del Oráculo. Y concluimos con Valente: «Arte difícil —afirmaba el poeta—, de formulación muchas veces oscura —según conviene: "a linces de discurso, jibias de interioridad"— que se situa, en el caso de Gracián, entre la experiencia del moralista y la del inmoralista, en términos que usa el jesuita Miguel Batllori. Ardua, insolita progresión en una cuerda floja: "Nunca obra lo que indica; apunta, sí, para deslumbrar: amaga al aire con destreza, y ejecuta en la impensada relidad [...]'"». [16]

[16] VALENTE, J.A. *El Oráculo manual y el arte de la persona; en Boletín de la Fundación Federico García Lorca,* núm. 29-30. Madrid 2001.

LA FORMACIÓN DE LA SENSIBILIDAD EN BALTASAR GRACIÁN

MARÍA DEL CARMEN LARA NIETO

«Conócete a ti mismo», esta vieja afirmación continúa siendo un imperativo que no conviene desoír, «quien comiença ignorándose, mal podrá conocer las demás cosas» [1]. El viaje que emprenden los protagonistas de *El Criticón*, debe contar con el conocimiento de aquello que lo hace posible: la propia corporeidad.

Quizá también nuestra experiencia nos revele que, al final, el viaje, como todos los viajes, no tienen otro objetivo que aproximarnos, aunque esto parezca paradójico, a nosotros mismos, el camino aparece como método de descubrimiento. El que realizan los personajes en *El Criticón* es un viaje que nos representa a todos, de aquí que alcance el valor de categoría universal. Requiere de nuevas experiencias que ahonden en la propia identidad, motivo intelectual que alimenta la búsqueda y permite descubrir nuestros talentos, nuestras posibilidades, que habrá que convertirlas en efectivas, en ese proceso que Gracián llama «conocer su estrella», sobre el que hace esta consideración: «Conozca la suya cada uno, assí como su Minerva, que va el perderse o el ganarse. Sépala se-

[1] GRACIÁN, Baltasar, *El Criticón*, edición de Santos Alonso, Madrid, Cátedra, 2000, I, pág. 188.

guir y ayudar; no las trueque, que sería errar el norte...»[2]. Desconocerse supone perderse.

Ya en *El Criticón* insiste en este tema: «Pero ¿de qué sirve conocerlo todo, si a sí mismo no se conoce? Tantas vezes degenera en esclavo de sus esclavos cuantas se rinde a los vicios. No hay salteadora. Esfinge que assí oprima al viandante (digo, viviente) como la ignorancia de sí» (*C.* I, 9, pág. 188) de aquí que se diga que el viaje es un proceso de descubrimiento de la mismicidad.

Por esto mismo debemos comenzar por conocer nuestra propia sensibilidad, que vendría a ser una auténtica formación de la sensibilidad, una especie de proceso introspectivo, profundo, que conserve la frescura, la admiración ante lo nuevo y ahonde en su propio ser, variación en cuya melodía están presentes las notas que terminaremos, si no perdemos el norte, de recomponer con la clave que aún está por desvelar. En primer lugar Andrenio, gracias a la mirada pudo verse y contemplarse «en los reflejos de una fuente», lo que le hizo reconocerse a sí mismo; mas esa mirada se repitió en un segunda, «remirábame», una segunda mirada penetrante, «no tanto necio, cuanto contemplativo», una mirada inteligente, «porque advertid que va grande diferencia del ver al mirar, que quien no entiende no atiende: poco importa ver mucho con los ojos si con el entendimiento nada, ni vale el ver sin el notar... La dificultad la hallo yo en leer y entender lo que está de las tejas abaxo, porque como todo ande en cifra y los humanos coraçones estén tan sellados e inescrutables, asegúroos que el mejor lector se pierde» (*C.*, III, 4, pág. 611).

En ese remirarme se descubre el sentido de esa línea de fuga que apunta al más allá, «criado para el cielo, y assí, creze hazia allá» (*C.*, I, 9, pág. 189). Artemia nos plantea este pa-

[2] GRACIÁN, Baltasar, *Oráculo manual*, edición de Emilio Blanco, Madrid, Cátedra, 1997, 196, pág. 209.

ralelismo, que nos hace recapacitar en la importancia de la sensibilidad: si queremos conocer nuestra alma «quien quisiera verla búsquela en los ojos; quién oírla, en la boca; y quién hablarla, en los oídos»(*C.*, pág. 190), como debemos también hallar a Dios que«assiste en todas partes», al considerar que los acontecimientos son signo de lo infinito.

Maravall considera, dada la importancia concedida por Gracián y en general por el Barroco a la imagen sensible, que bien podemos hablar de una pedagogía sensualista característica del XVII, cuyo «objetivo es producir una acción directiva sobre el ánimo valiéndose de medios sensibles» [3], influencia evidente de los *Ejercicios espirituales*, de San Ignacio, el llamado «traer de los sentidos». Una enseñanza a la que acompaña el deleite, la fruición, como dijera Horacio «enseñar deleitando», al que sigue Gracián, como muestra este texto de la Agudeza: «Abrió los ojos la verdad, dio en andar con artificio, usa desde entonces las invenciones, introdúzese por rodeos, vence con estratagemas, pinta lexos lo que está muy cerca...» [4]

Esa pedagogía también la podemos hallar en *El Comulgatorio*, cuyas meditaciones surgen a raíz de una imagen sensible, como por ejemplo sucede en la meditación VII, «Para comulgar con la confianza de la mujer que tocó la orla de la vestidura de Cristo», en ésta nos presenta este cuadro en el que la mujer decía: «Yo sé que, si llego a tocar, aunque no sea sino un solo hilo de su ropa, tendré seguro el de mi vida, aunque delgado», sobre el que realiza una reflexión preparatoria a la comunión, interrumpida de nuevo por la imagen: «¿Quién me ha tocado?», dijo al punto Cristo» [5]. O bien en la última meditación, la L:

[3] MARAVALL, José Antonio, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Crítica, 1999, pág. 108.

[4] GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, edición de Emilio Blanco, Madrid, Cátedra, 1998, discurso XLVI, pág. 396.

[5] GRACIÁN, Baltasar, *El Comulgatorio*, Obras Completas, Tomo II, Madrid, Turner, 1993, págs. 784-786.

«Para recibir el Santísimo Sacramento por viático», en la que plantea ante la inminencia de la muerte la despedida de los sentidos, experimentándolos intensamente: «Come bien...fija en este blanco esos ojos que tan prestos se han de cerrar...sean perennes fuentes de llanto hoy las que mañana se han se secar; esa boca... ábrela... para que te la llene de dulzura este sabroso manjar... dé voces esa lengua... ese pecho... arroje suspiros de dolor», mensaje escuchado por el agonizante ante el nuevo camino que ha de emprender: «que te espera largo y peligroso camino; mira que has de andar sendas nunca andadas, por regiones de nunca vistas» (*Comulgatorio,* pág. 883). El uso de la imagen sensible irrumpe con fuerza y se retiene en la memoria, da pie a una consideración conceptuosa, en la que el pensamiento descubre a partir de lo sensible un contenido espiritual, logrando de este modo aunar la intensidad de la imagen, su fuerza impactante, con la plenitud de la segunda mirada, ya contemplativa, que alcanza a partir de la presencia divina en las cosas remitirse a ella misma, porque hay que vestir la verdad (*Agudeza*, discurso XLV, págs. 396-397). La imagen plástica sirve al concepto en la que él se manifiesta.

Nos detenemos especialmente en el sentido de la vista y el oído, tomando como referencia la descripción que Gracián realiza en *El Criticón.*

Los ojos, a los se refiere como «miembros divinos», ostentan simbólicamente, en su propia medida, las cualidades de la divinidad: la «omnipotencia» en cuanto productora de imágenes y el conocimiento de lo que existe; pero no se ven a sí mismos, porque la naturaleza lo determinó así, tal vez para que no sucediera la historia de Narciso y se enamorase de sí. Evitando este peligro, aún nos queda la posibilidad de reconocer nuestra mirada en el ojo del otro que, como dijera Machado, «es ojo porque te ve» [6], una mirada que no nos es de-

[6] MACHADO, Antonio, *Proverbios y cantares*, I, pág. 626, en Obras Completas, tomo II, Madrid, Espasa Calpe, 1989.

vuelta como lo haría el espejo, es una mirada tamizada por el otro, a la que reconozco, capaz de calar hasta lo profundo del yo. También nuestra mirada se posa en las manos, las obras, las acciones y en los pies.

Aparecen los símbolos de los ojos como «las dos lumbreras en el cielo» (*C.*, I., 9, pág. 193), como afirma Mateo: «La luz del cuerpo es el ojo» (6, 22). Gracián en estos pasajes no entra en más detalles. No sin cierta libertad podríamos hacer la siguiente lectura: el ojo derecho representa la luz, el sol, el día y el futuro; el ojo izquierdo hace lo propio con la Luna, el pasado y la oscuridad. Los ojos ven doble no duplicado. Es curioso este dualismo respecto a la Luz, que viene de molde al contraste tan del gusto barroco del sistema binario, tal y como lo caracterizaba Deleuze «El barroco es inseparable de un régimen de la luz y de los colores. En primer lugar, la luz y las tinieblas se pueden considerar como 1 y 0, como dos pisos del mundo separados por una ténue línea de aguas: los Bienaventurados y los Condenados» [7]. Una dualidad que es siempre unidad, en la que queda desdibujada la línea que los separa, una tensión que se orienta hacia el futuro, no en balde «los ojos buscan las cosas como y cuando quieren» (*C.*, I, 9, pág. 195), a diferencia del oído en él «ellas [las cosas] le buscan»; es la mirada del hombre «atento», la mirada del que conoce lo que ve, en cuya actividad están presentes las operaciones del entendimiento: remontar, alcanzar, penetrar, sutilizar, discurrir, atender y entender. Dice Critilo «los ojos son en el cuerpo... y el entendimiento en el alma» (*C.*, I, 9, pág. 193). Atrás la memoria y no por casualidad el entendimiento adelante.

¿Es nuestra mirada en sí misma un juego de reconocimientos y de descubrimientos? Una mirada en la que se concitan borrosamente los planos del tiempo. ¿No será que atraí-

[7] DELEUZE, Gilles, *El pliegue*, Paidós, Barcelona, 1989, pág. 46.

dos los viajeros por la meta les esté vedado si a la inmortalidad aspiran, el volver hacia atrás, «porque el hombre siempre ha de mirar hacia adelante y a lo alto» afirma Critilo (pág. 193). Sin esa orientación el viaje no progresa, sin diligencia no hay perfección, como se dice en *El Quijote*, la diligencia es la madre de la buena ventura, no sea que al volver hacia atrás los viajeros corran una suerte parecida a la mujer de Lot, que «miró hacia atrás, y se convirtió en un bloque de sal» (*Génesis* 19, 26), o también el caso de Orfeo, un legendario viajero, quien descendió a Hades a por su esposa Eurídice, pero volvió a perderla al desoír la condición impuesta: no volver la cabeza. Cuenta el Génesis que «salía el sol sobre la tierra cuando entraba Lot en Segor»(*Génesis* 19, 22). Critilo nos recuerda: «Es el sol la criatura que más ostentosamente retrata la magestuosa grandeza del Criador» y sigue relatando sus cualidades, lo que nos recuerda el libro VI de *La República*, de Platón. Será acaso que el viajero al comprender su vocación, su «estrella», se ve impelido a no abandonarla ya que corre el riesgo de perderse. Si Orfeo viene a estar acompañado de Eurídice, ¿acaso no tiene con ella todo lo que desea saber del pasado?

Sería en ese caso un viaje que adelanta gozando de la presencia y realidad de lo pasado, que transforma nuestra mirada, plenifica nuestra experiencia y fundamenta nuestro quehacer.

Por el presente debe transitar la existencia humana en el camino que va de lo terrestre a lo celeste, de lo físico a lo metafísico, de la realidad al sueño, donde pueda como afirmaban los alquimistas disolverse o transformarse como en el planteamiento del «solve» y «coagula», conceptos unidos por el puente de la experiencia personal. El sueño confiere el poder, como ha afirmado Pedro Cerezo, de «sondear aquellas situaciones límites de la vida» [8]

[8] CEREZO, Pedro, «El sueño como método en el barroco », en *La Universidad Complutense Cisneriana*, Madrid, 1996, pág. 382.

En esto consiste la cordura, de aquí que se represente: «no pierde de vista lo que fue, y porque echamos comúnmente atrás lo que más nos importa, previno este descuido haziendo Jano a todo cuerdo» (*C.*, I, 9, pág. 190). Esta vuelta atrás, este ser Jano, divinidad representada por dos rostros barbudos opuestos, hay que considerarla en otro plano, es la segunda mirada, que preserva la novedad pero la asume desde el entendimiento: «los varones sabios vuelven atrás, renovando el gusto y contemplando cada cosa con novedad en el advertir, si no en el ver» (*C.*, pág. 77).

No consideramos cuál de los «sentidos» es más importante, pero sí destacamos la centralidad e importancia de los ojos. Maravall cita estos versos de Lope:»...En llegando/a la prueba de los ojos/ ¿Cómo puede haber engaño», en palabras de Gracián: «Son los ojos puertas fieles por donde entra la verdad». La vista es el sentido que otorga más confianza, afirma Critilo: «[los ojos] suplen todos los demás sentidos y todos juntos no bastan a suplir su falta» y los ojos como el oro que se puede cambiar por otra cosa, se transmuta en los demás, «no sólo ven, sino que escuchan, hablan, vozean, preguntan, responden, riñen, espantan, aficionan, agasajan, ahuyentan, atraen, ponderan: todo lo obran»(*C.*, I, 9, pág. 193).

Los sentimientos también se despiertan en la mirada, «que quien no siente, no se siente; mas quien añade sabiduría, añade tristeza», uno de los lugares más frecuentados por Gracián. El conocer nos desengaña y nos entristece. Cómo podríamos desear sin antes haber conocido lo que deseamos. La mirada es, por su propia constitución, necesitada, por ello «los ojos buscan», ¿no es ya ese mismo autoreconocimiento de la privación, metáfora por excelencia de la filosofía, el pálpito intenso del amor como búsqueda de aquello que se anuncia, vislumbra y no se posee?

Continúa Gracián: la cabeza es el alcázar del alma y está en lo más alto ya que simboliza a Dios; los innumerables huesos, los cinco sentidos, los cuatro humores, las tres potencias

y los dos ojos se unen en la cabeza que es el retrato de aquel primer móvil divino.

Las operaciones del entendimiento las representa con estas actividades: remontar, alcanzar, penetrar, sutilizar, discurrir, atender y entender. En el cerebro tenemos la memoria atrás y el entendimiento delante. El cabello es ornato y raíces de este humano árbol. En la frente el ánimo, que es la plaza de los sentimientos.

El segundo sentido es el oído, uno a cada lado, la mentira la detiene la cera, la justicia debe ser ciega. Si los párpados de los ojos son defensas, la lengua está protegida por unas verjas, que son los dientes y los labios, puertas ajustadas, como corresponde al celo que debe guardar a una fiera; pero los oídos, a diferencia de los ojos y la boca, están siempre abiertos: «Por ningún caso convenía —dixo Artemia— que se le cerrase la puerta al oír: es la de la enseñança, siempre ha de estar patente» (*C.*, I, 9, pág. 195). Se ha dicho que el oído es el sentido de la fe, como dijera Calderón «Los favores de la fe/ sólo son para el oído» y en la tradición cristina, en ocasiones, se ha representado al Espíritu Santo en forma de paloma entrando por el oído de la Virgen María (por ejemplo: Gentileschi (1562-1639), Anunciación; Antolínez (1635-1675), Concepción (Museo del Prado). El oído nos permite escuchar la palabra. Si en *El Criticón* se narra un viaje que parte de la realidad natural y aspira a realidad espiritual, el lenguaje como ha señalado Ayala[9] actúa de puente entre estas dos realidades: «Participa el hablar de lo necesario y de lo gustoso, que siempre atendió la sabia naturaleza a hermanar a ambas cosas en todas las funciones de la vida»(*C.*, I, 1, pág. 69), puente que es «atajo único para el saber»(*C.*, I, 1, pág. 69) en medio de las cuales no hay más remedio que atravesar por

[9] AYALA, Jorge María, *Gusto y prudencia en Baltasar Gracián*, en Simposio filosófico-literario, Zaragoza, UNED, 1995, pág. 58.

una serie de pruebas que nos presenta el mundo en sus distintos escenarios, «ya estamos engolfados entre Cilas y Caribdis» (*C.*, I, 5, pág. 125), por los que peregrinan Andrenio y Critilo, dos modelos que se resumen en una sola condición humana, que experimenta la vaciedad del mundo (Criticón, III, 4, pág. 614) y que aspira a la inmortalidad, objetivo último del «camino de perfección», que como afirmado Aurora Egido [10], aparece el nuevo hombre que sabe del juego del mundo y lo asume como tal, su sabiduría se convierte en salvoconducto para llegar a la meta del viaje.

El oído es el sentido que junto con el tacto posibilitan la escritura, permite al saber su comunicación sistemática con la recepción de la palabra, ya tenemos el tercer plano del logos: realidad, razón y palabra. Es el «puente», el mediador entre la Naturaleza y el Espíritu, entre la la realidad y la razón; a partir del descubrimiento de la palabra se ha confirmado un paso fluido entre ambas, en el que a veces es difícil ya discernir en cuál de las orillas nos hallamos. Andrenio al aprender a hablar ha podido expresar y comunicar sus experiencias, lo natural se ha objetivado en la palabra, aunque siempre está presta a derramar cualquier representación que de ella queramos formar, hay que oír para poder hablar. Si pudiésemos introducir alguna innovación en la ubicación de los sentidos, afirma Critilo, «yo, si hubiera de añadir ojos, antes los pusiera a los lados, encima de los oídos y muy abiertos, para que viera quién se le pone al lado...viera el hombre con quién habla, con quien se ladea» (*C.*, I, 9, pág. 192), posibilita el diálogo, la mirada nos proyecta, la memoria vivifica las voces pasadas que resuenan en la propia, pero es menester es-

[10] EGIDO, Aurora, *Humanidades y dignidad del hombre*, II, «Dignidad y miseria del hombre en *El Criticón*», págs.141-182, también el artículo «Las Humanidades y Gracián», *ABC Cultural*, 31 de marzo de 2001, pág. 21.

tar pendiente del otro, como dijera Machado. ¿Tu verdad? No, la Verdad, / y ven conmigo a buscarla./La tuya, guárdatela» [11], el diálogo, arte de la palabra, el «mejor viático del camino de la vida» (*C.*, I, 11, pág. 226), mas no le queda a la zaga la precisa actitud de la escucha. Afirma Gracián: «Y es el hablar atajo único para el saber: hablando, los sabios engendran otros, y por la conversación se conduce al ánimo la sabiduría dulcemente»(*C.*, I, 1, pág. 69). En ella irrumpe la palabra y despierta el pensamiento, como también pronunciaba Machado: «No el sol, sino la campana,/cuando te despierta, es/ lo mejor de la mañana» [12]. El oído debe estar presto para recibir la verdad, son dos, porque sobre lo mismo hay mentira y verdad, sobre todo, dos, porque son diversas las circunstancias. Deleuze se ha encargado de recordarnos respecto a Leibniz, algo que ya antes defendieron los estoicos, la sustitución de la predicación sustancial por otra que capte el modo o manera de ser. Fueron los primeros en entender a la proposición como una manera de ser que desborda los conceptos sustancia-accidente, el verbo ser lo sustituiría por el resultado y la esencia por la manera. Para Leibniz el mundo es la predicación misma, las maneras serían los predicados y el sujeto el que pasa de un predicado a otro [13]. La elección de la alegoría del viaje, por lo tanto, no es una cuestión de oportunidad, de mera conveniencia literaria. Sólo es posible en el viaje, es el modo por excelencia del ser, el todo cambia de Heráclito, el peregrinar permanente de Andrenio y Critilo, y «otro tercero de la región donde llegamos, que tal vez nos guía, y tal nos pierde» (*C.*, I, 8, pág.176), en el que la unidad se formula como aspiración problemática, pero indeclinable.

[11] MACHADO, Antonio, *Proverbios y cantares*, LXXXV, pág. 643, en Obras Completas, tomo II.

[12] MACHADO, Antonio, *ibídem*, LXXXII, pág. 642.

[13] DELEUZE, Gilles, *El pliegue: Leibniz y el Barroco*, pág. 73.

Y, como consecuencia, también el ámbito de la palabra, como afirma Gracián, es el del aprender. Puede ser interpretada la narración, en último término, como una relación entre maestro-discípulo, como ha demostrado Ayala [14], relación que por cierto sufre varias metamorfosis, en la que los papeles que en principio están muy definidos van desdibujándose, se va perdiendo la claridad de la línea de la definición, y el que enseña es el enseñado y se acaba cuando se comprende la mutua dependencia. Primero, antes de abandonar la isla de Santa Elena, Critilo actúa como amonestador, la relación entre éste y Andrenio es de maestro-discípulo: «Establecida ésta en la Isla de Santa Elena y que desaparece, al entrar en el mundo de la civilización, que es cuando se incorporan los guías, interpretadores de los hechos». Pasajes como los siguientes ilustran esta idea:«Óyeme esta última verdad»(*C.*, I, pág. 94); «Aguarda, espera, mira primero si es agua»(*C.*, I, pág. 155); «Tienes buen gusto, mas no seas tú uno de aquellos...atentos no más que a recrear los materiales de los sentidos, sin emplear el alma en la más sublime contemplación»(*C.*, I, 3, pág. 87); ¿No ves, Andrenio —dixo—, no ves? Mira allá, aculla lexos. ¿Qués es? (*C.*, I, 4, pág. 99); «Emplearon lo restante de su navegación en provechosos exercicios, porque a más de la agradable conversación, que toda era una bien proseguida enseñança, le dio noticias de todo el mundo y conocimiento de aquellas artes que más realzan el ánimo y le enriquezen...» (*C.*, págs. 111-112 y también en pasajes de las páginas: págs. 87, 90, 94, 99, 100, 111, 159, 160, 209 y 251 y 276, todos pertenecientes a la parte primera. La relación didáctica se transforma cuando Critilo asume el papel de el alentador: «¡Ea, resuélvete!...¡ea, Andrenio, anímate!» (*C.*, II, 10, págs. 472-473). En la parte tercera com-

[14] AYALA, Jorge María, *Gracián: vida, estilo y reflexión*, Madrid, Cincel, 1987, pág. 110

prenden su interdependencia,«pero fue único remedio darse ambos las manos, con que pudieron templarse y hazer un buen medio entre tan peligrosos estremos» [15] y los guías cumplen la función de interpretación.

Examinamos algunos elementos del contenido de dicha enseñanza, que conectan con los rasgos que configuran la sensibilidad barroca, según Dubois [16].

El primer momento, es el que llama «cambiar»(*changer*), estamos ante un nuevo concepto de tiempo, ya no es el medieval que todo lo ponía bajo el signo de la eternidad; ni el renacentista, que «introduit le temps comme une dimension fondamentale de la pensée» [17], el tiempo para éste, como dijera Trías reconsiderando la contraposición expuesta por Wölfflin, en su *Principios fundamentales de Historia del Arte*, ya tratados en su *Renaissance und Barock* (1888), queda abolido por una unión entre el hombre y la divinidad en un universo armónico que se expresa en términos matemáticos: un cosmos perfecto y limitado, con una espacialidad racional, cerrado, claro. En el Barroco estamos ante un universo infinito, abierto, con una espacialidad propia, profundo, oscuro, «le mouvement se fait tumultueux, et le temps est en quelque sorte soumis à ses propes caprices».

Como también comenta Deleuze, le interesa el tránsito, «el acto de juntura de las instantáneas», «se captaría constantemente el *tránsito* de una forma a otra, el instante máximo de la metamorfosis» [18] en el conviven los contrarios, la vida, la

[15] *Criticón*, tercera parte, crisis 9, pág. 727. También lo hallamos en las págs. 544 y 546, de la parte tercera.

[16] DUBOIS, Claude-Gilbert, *Le baroque profondeurs de l´apparence* (1973), Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1993. «Création d´une mentalité: la sensibilité baroque», págs. 62-68 Seguimos la traducción y adaptación que nos facilitó la profesora Encarnación Medina, para uso interno del Grupo de Investigación.

[17] *Ibídem*, pág. 63.

[18] TRÍAS, Eugenio, *op. cit*, pág. 166.

muerte, «el mismo fin es principio, la destrucción de una criatura es generación de la otra. Cuando parece que se acaba todo, entonces comiença de nuevo» (*C.*, I, III, pág. 92). Como advierte Wölfflin, frente a lo lineal, que insiste en el dibujo, lo pictórico, que potencia el movimiento, de una predicación sustancial se incide especialmente en la relacional, categoría que también es válida para el lenguaje, una fórmula que nos recuerda a la dialéctica hegeliana al oponerse al primado de la categoría de «sustancia» sobre la de «relación». Se parte de la experiencia concreta, como comenta Dubois, que transmuta en un lenguaje afectivo, comenta éste citando a Jean Rousset, en su obra *Lo real y su doble*, para el que los símbolos que definen la mentalidad barroca son Proteo, el dios de la metamorfosis. Proteo, que responde a la pregunta de Andrenio por el nombre de una fuente, que viene a ser la de los Engaños, el ser: «¿Cómo se llama esta fuente? —preguntó a unos y otros y ninguno supo responderle» a lo que contestó Proteo «No tiene nombre, que en no ser conocida consiste su eficacia»(*C.*, I, VII, pág. 160). También el símbolo de la ostentación: el pavo real, por cierto tan de actualidad en los medios de comunicación, que es lo que otorga un segundo ser a todo. El cambio, la máscara, la metamorfosis, el movimiento, mas estos símbolos aun siendo importantes no pueden ocultar, como le reprocha Trías [19] a Rousset, que son efectos de la categoría fundamental que es la infinitud del universo.

El segundo momento que halla Dubois en la mentalidad barroca es el «no ser» (*Ne pas être).* Si es la estabilidad lo que define al ser, «le triomphe de l´instabilité amène naturellement à penser que l´univers ´est qu´un jeu de formes inconsistantes» [20]. ¿Qué queda de la identidad? ¿en qué ha quedado ese universo armónico del Renacimiento?¿Qué actitud tomar ante los apa-

[19] TRÍAS, Eugenio, *op. cit*, pág. 186-187.
[20] DUBOIS, Claude-Gilbert, *op. cit*, pág. 64.

riencias, máscaras, imágenes? Gracián afirma: «la indiferencia a su variedad es cordura» (*O.M.* 211 pág. 218) siguiendo los consejos de San Ignacio, no puede uno sucumbir al vértigo de las cosas; correlato de una situación de inestabilidad social y personal, ha destacado Maravall[21]. Es el Universo Barroco un sin fin de contrarios presidido por la muerte, de la que renace la vida (oposiciones del mundo, *C.*, I, 3, págs. 91-92). Le respondió Critilo a Andrenio: «Assí es, que todo este universo se compone de contrarios y se concierta de desconciertos» (*C.*,I, III, pág. 91), se emparejan a veces, como comenta Dubois la muerte y el deseo, el amor y la muerte. Pero en todo este escenario contradictorio es posible el equilibrio, la armonía, así lo valora Critilo: «Esse es otro prodigioso efecto de la infinita sabiduría del Criador, con la cual dispuso todas las cosas en peso, con número y medida...» (*C.*, I, 3, pág. 89) o también este otro texto perteneciente a la respuesta de Critilo a esta pregunta de Andrenio: «¿Qué dizes?, ¿un hombre contra sí mismo? (*C.*, pág. 91): «Sí, que por lo que tiene de mundo, aunque pequeño, todo él se compone de contrarios...Mas ¡oh maravillosa, infinitamente sabia providencia de aquel gran Moderador de todo lo criado, que con tan continua y varia contrariedad de todas las criaturas entre sí, templa, mantiene y conserva toda esta gran máquina del mundo! (*C.*, I. III, pág. 92). Ante el espectáculo de las oposiciones, de las contradicciones, del antagonismo, es posible, como nos dice Trías, reconstruir una estructura coherente, descubrir (descifrar) la armonía, leer en lo mundano la huella de lo trascendente.

El tercer momento es el «parecer»(*paraître*), afirma Dubois: «Cette difficulté à atteindre l´être, qui s´exprime à travers de l´obsession du mouvement, de la métamorphose, de l´illusion, de la mort, s´accompagne d´un goût exacerbé du

[21] MARAVALL, José Antonio, *op. cit*, pág. 29.

paraître, sourte de compensation à l'angoisse et de lutte contre la désagrégation de l'hombre» [22], como también lo expresa Wölfflin «el barroco no ofrece en ninguna parte terminación, sosiego o quietud del ser, sino que introduce siempre la inquietud del devenir, la tensión de la inestabilidad» [23]; síntomas sustitutorios en el sentido freudiano del desamparo ante la muerte. Mas toda la formulación barroca no son rasgos de la nada, sino de apuntes hacia el infinito «el rasgo del barroco es el pliegue que va hasta el infinito» [24]. El deseo de pervivencia frente a la destrucción adopta todas estas formas autoafirmativas: orgullo, ostentación, desmesura, etc. ¿Puede atravesar todo aquello que amenaza al hombre por los intrincados laberintos creados por el hombre barroco?

Para terminar con la caracterización de la sensibilidad barroca Dubois se refiere al «más ser» (*Plus être*): el hombre barroco anhela el Absoluto, «le baroque est sans cesse à la conquête de l'absolu» [25] (pág. 66). Toda es tensión, sobresalto, a veces provoca angustia, suerte que corre el mismo espectador, pero hay un más allá, como una línea de fuga presente en el espectăculo barroco, como declara Trías, se pretende romper los límites de la obra de arte proyectándola más allá de ella misma: «El barroco sería, por tanto, la escenificación teatral del infinito, como afirmaba Wölfflin lo Absoluto no es la verdad sino lo Infinito, al fin introducido en la representación» [26]. «El barroco... lograría la fórmula mediante la cual los límites, cosmovisionales, físicos, materiales, que circunscriben los límites de los cuerpos reventarăn, desbordando los límites materiales del objeto y los límites terminales de la representa-

[22] DUBOIS, Claude-Gilbert, *op. cit*, pág. 67.

[23] WÖLFFLIN, E. *Renacimiento y Barroco,* Madrid, Alberto Corazón, 1977, pág. 114.

[24] DELEUZE, Gilles, *op. cit*, pág. 11.

[25] DUBOIS, Claude-Gilbert, *op. cit*, pág. 66.

[26] TRÍAS, Eugenio, *op. cit*, pág. 167.

ción. El marco del cuadro dejaría de ser límites de la representación, abriendo éste hacia un «más allá» en el que la visión debería añadir o completar lo que se halla en la representación: únicamente sugerido» [27]. La sensibilidad barroca, afirma Dubois, se explica por la coexistencia en el hombre de una inquietud fundamental y de una voluntad compensadora de superioridad.

Continuamos con el repaso a los sentidos. El tercer sentido es el olfato, dado más al «gusto», al deleite, que a la «utilidad» y el «provecho»; es el sentido de sagacidad, comenta Artemia, ligado a una operación vital como la respiración. Es guía del ciego, permite el goce de los manjares, el disfrute de los olores, y no olvida ligarlo a lo que se desprende de la belleza moral: «recrea el celebro con la suavidad que despiden las virtudes, hazañas y glorias». Cumpliendo las funciones de eliminar los deshechos de la cabeza, viene a ser el reloj del alma.

El cuarto sentido está en la boca, es el gusto, que es la puerta principal, por los demás entran los objetos, por ésta sale ella misma y se manifiesta en sus razones. La boca puerta de la persona real, por eso guardada por los dientes y coronada por el decoro; allí está la lengua que está ligada al corazón y el gusto en el comer con el hablar, para que examine mascando, probándolas para ver si son sustanciales o endulzándolas con el buen modo. Hablar como una lengua y obrar con dos manos.

El tema del gusto, promovido por Gracián, se eleva desde la consideración primaria del goce sensible a la categoría estética del «buen gusto», que encierra una estrecha relación con los demás sentidos y que educado dota a quien lo posee de una capacidad decisiva en su vida: «Todo el saber humano (si en opinión de Sócrates hay quien sepa) se reduce al acierto de una sabia elección» [28]. La doctrina del «buen gus-

[27] *Ibídem*, pág. 166.

[28] GRACIÁN, Baltasar, *El Discreto*, X, Obras Completas, II, pág. 129.

to» graciana encuentra prestigiosos seguidores, como ha recogido Hidalgo Serna[29], desde Thomasius, quien ya en 1687 recomienda en la universidad el estudio de *Oráculo manual*; pasando por Joseph Addison, quien en una publicación periódica por él dirigida llamada *The spectator*, escribe un artículo titulado «The fine Taste», en el que asume el «buen gusto» graciano como la capacidad para discernir la bondad de los escritos, aunque fundamentalmente cuando se refiere al «buen gusto» del hombre cabal lo hace en un sentido moral. El tema del «buen gusto» adquirirá en la obra de Muratori[30] gran difusión, convirtiéndose en uno de los tópicos más frecuentados de la estética del siglo XVIII. Pero si tenemos en cuenta toda la obra graciana tal facultad, como ha recordado Ayala, «mantiene unidas las tres dimensiones antropológicas: la cognoscitiva, la estética y la moral»[31].

El quinto sentido está en las manos, así llamadas «porque sus obras han de permanecer o porque de ellas ha de manar todo el bien; ellas manan del coraçon... de sus palmas nacen los frutos victoriosos», son «substitutos» de otros sen-

[29] HIDALGO SERNA, Emilio, *El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián*, Barcelona, Anthropos, 1993, capítulo II, 1, «Interpretaciones del «buen gusto» graciano, págs. 28-35.

[30] Una obra modélica y seguida en el XVIII, es la de Luis Antonio de Muratori, *Delle riflessioni sopra il Buon Gusto nelle Scienze e nelle Arti* (1715). En esta obra, como señala Hidalgo Serna, no hay referencia explícita a Gracián, pero sí en el prólogo, de Trevisano, se afirma que el asunto procede España. La cita la recoge en la obra antes citada de Hidalgo, pág. 30, cita núm 6.

Contamos con una traducción *Reflexiones sobre el buen gusto en las ciencias, y en las artes* castellano, con un discurso sobre el gusto de los españoles en la literatura, por Juan Sempere y Guarinos, Madrid, Imprenta de Don Antonio Sancha, MDCCLXXXII. Hay una reedición facsímil publicada en Madrid, editorial Marcial Pons., 1992.

[31] AYALA, Jorge María, *Gusto y prudencia en Baltasar Gracián*, pág. 62.

tidos. Hay hombres que tienen los ingenios en las manos y curan o componen, las manos simbolizan la fortaleza, el poder, la bendición. En los dedos tenemos la cuenta, el peso y la medida; y en los diez dedos el primer fundamento del número, tetraktis, número perfecto para los pitagóricos; las rayas encierran el secreto de nuestra suerte. Un sentido que «enseña escribiendo», los dedos representan el primero la fortaleza, el «índice la enseñanza», y el corazón vela porque resplandezca el valor, la sutileza y la verdad en los textos. Sello de la virtud, ya que cuando estrechamos nuestra mano con la del otro, visualizamos nuestra amistad, respeto, y confianza en la palabra dada. A las manos se hace ostentación, con los pies y tocando lo preciso basamos nuestra firmeza, asegurándose hacia adelante.

Las manos tienen un gran contenido simbólico. El tacto es el sentido que confiere realidad. Jesús habla a Tomás: «alarga acá tu dedo y mira mis manos, tiende tu mano y métela en mi costado» (Juan 20, 27) y a sus discípulos: «Ved mis manos y mis pies, que yo soy. Palpadme y ved, que el Espíritu no tiene carne ni huesos» (Lucas 24, 39). El texto de Juan expone a los que sólo admiten aquello que es tocado, visto, experimentado, un principio de verificación ciertamente fuerte; pero el segundo transigiendo Jesús ante los incrédulos muestra la verdad a medias: la realidad de lo tangible; pero declarando el carácter intangible del Espíritu.

El universo parece no tener valor, así lo dice Gracián: «este mundo es un zero, a solas vale nada» (*O.M.* 211, pág. 218). Un mundo, como hemos captado a través de la vista, el oído, el olfato, el gusto y el tacto, contradictorio, tenso, incoherente, fragmentario; pese a todo la armonía ha aparecido cuando hemos sido capaces de no perdernos en una primera lectura. Lo que consideramos desatino, herida, ausencia, se ha desvelado como trampolín platónico, hacia el más allá, hacia el ausente-presente en todo: Dios de lo visible e invisible.

Y ahora le damos el turno al lector, que ha ido escribiendo en los márgenes todo aquello que le ha sugerido; pero antes ha de salir de su asombro, que lo ha conservado en toda su intensidad cuando intentaba, a la vez, ser atento y advertir lo que en la obra se dice y se quiere decir. Mejor no decir nada. Mas si las circunstancias nos obligan, a ellas habrá que acomodarse, ¿No nos invita el autor? Sólo unas palabras.

Tres partes son las que componen *El Criticón*, obra de un teólogo. Quizá sea un dejarnos llevar por la inercia de la fuerza de una de esas ideas que más que confesar su presencia, venimos obligados a desterrarla explícitamente cuando de ella queremos prescindir, me refiero a la tesis trinitaria.

Critilo (Hombre de juicio) es salvado de las aguas, elemento con gran contenido simbólico, y pone sus pies en la Isla de Santa Elena. En ella descubre la Naturaleza en la figura de Andrenio (hombre natural), que es curiosamente su salvador. En el principio de la narración ya estaba la unidad: «alargó sus brazos para recogerle en ellos, amarras de un secreto imán, si no de hierro, assegurándole la dicha con la vida» (*C.*, I, 1, pág. 67). Pero la unidad, la vida que estaba en un comienzo le quedaba por realizar la aventura del vivir: «Cauta, si no engañosa, procedió la naturaleza con el hombre al introduzirle en este mundo, pues trazó que entrasse sin género alguno de conocimiento...a escuras llega, y aun a ciegas, quien comiença a vivir, sin advertir que vive y sin saber qué es vivir» (*C.*, I, 5, pág. 113), y ya en tierra le dijo Critilo «ya estamos en el mundo» y lamentándolo una vez que estaba en tierra, le dijo pesaroso que lamentaba que entrara en el mundo con «tanto conocimiento...Visto has hasta ahora las obras de la naturaleza y admirádolas con razón; verás de hoy en adelante las del artificio» (*C.*, I, 5, pág. 114). Que la vida es aventura, y para conocerla a fondo hay que vivirla. Lo por hacer, la potencia, las posibilidades nos recuerdan los presupuestos metafísicos de Aristóteles y a la Idea en sí, pero inconsciente de sí de Hegel, que representaría a la persona tri-

nitaria de El Padre. Hay que viajar: ¿Hasta donde? ¿Hasta quién? Sólo al final y con acierto lograremos hacernos con toda la verdad. Por ahora nos basta reconocer que el punto de fuga de la vida está en el crecimiento y se vislumbra confusamente el «ser persona».

Los peregrinos tienen que experimentar el Mundo, extraviarse para reencontrarse, es algo semejante a lo que quiere transmitirnos Hegel con su «Idea en lo otro», lo que por cierto en la Trinidad correspondería a la persona del Hijo, la experiencia del sin sentido, de lo otro, de la oposición entre lo material, lo hechos y las cifras ocultas que nos permiten entenderlos; han puesto a sus sentidos a prueba; no han dejado estériles sus facultades; han experimentado el engaño y el desengaño; pero con su hacer consideran que el camino debe llegar hasta el final.

Es curioso la consideración que hace un escritor como es Jesús Torbado [32], quien afirma que se escriben libros después de haber realizado el viaje, por tanto, éste supone el descubrimiento y la creación de un nuevo universo que viene a ser plasmado en la obra.

Para descifrar es preciso la experiencia personal, de aquí que sea el acceso personal y a través de la propia perspectiva. También la realidad se quiebra, como diría Ortega, en múltiples vertientes, recordemos como ven los personajes a la muerte: fea-bella, monstruo-prodigio, negro-verde, madrastra-esposa, desapacible-agradable, pobre-rica, triste-risueña, dos conceptos que se interpelan y se relacionan (*C.*, III, XI, pág. 773), visión que no sólo tiene su fundamento en las circunstancias personales del sujeto que condiciona lógicamente su interpretación, sino que todas se formulan porque son dimensiones de la propia realidad, como indica García Casanova, manifiesta a los que la examinen desde ese otero, constituyén-

[32] En «El Escritor y su experiencia viajera», coordinado por Jacinto López, *Estafeta Literaria*, núm 523, septiembre, 1973.

dose la actividad artística, como luego dirá Nietzsche, «único ámbito donde era posible la mostración del ser y la literatura su propio medio [33]»se constituye en lugar preferente de aparición de la verdad, ya que no es posible hallar una esencia fija e inmutable,«donde pensaréis que hay sustancia, todo es circunstancia» (*C*, III, IV, pág. 614), entra en crisis, como comenta Deleuze, el esencialismo, lo que contiene el sujeto son acontecimientos expresados por un verbo, no una cualidad, se desplaza la secuencia sujeto-cópula-atributo por sujeto-verbo, por lo que el viaje se concreta en una serie de acontecimientos que se vivencian, como en Leibniz, «el predicado es la ejecución del viaje, un acto, un movimiento, un cambio, y no el estado de viajando» [34]

Y el viaje constituye en sí mismo una aventura de la verdad que es personal: «Ésse es el engaño de muchos, que nunca conocen la verdad en sí mismos, sino en los otros» (*C.*, III, crisi 4, pág. 612). Si todo está en clave, cada uno, si quiere descifrar el texto de la vida, debe usar la suya propia. El mensaje cifrado afecta y coloca al proyecto griego del logos en una situación de crisis: una realidad que posee una estructura racional, por lo que puede ser conocida y expresada mediante la palabra. La cifra afecta a la realidad: «Las más de las cosas no son las que se leen; ya no hay que entender pan por pan, sino por tierra, ni vino por vino, sino por agua, que hasta los elementos están cifrados en los elementos: ¡qué serán los hombres!... De modo que es menester ser uno muy buen lector para no leerlo todo al revés, llevando muy manual la contracifra para ver si el que os haze mucha cortesía quiere engañaros... Yo os confieso ingenuamente que anduve muchos años tan a ciegas como vosotros, hasta que tuve suerte

[33] García Casanova, Juan Francisco, «El universo de Baltasar Gracián», *El Fingidor*, número 12, abril-junio, 2001, pág. 5 b.

[34] Deleuze, Gilles, *op. cit.*, pág. 73.

de topar con este nuevo arte de descifrar, que llaman de discurrir los entendidos» (*C.*, III, 4, pág. 614). Por más que intentemos recomponerlo nunca conseguiremos la adecuación, como afirma García Casanova «El desengaño será el nuevo criterio de verdad» [35].

Gracián convierte al lector en un nuevo compañero de viaje, partícipe de la aventura que en él se desarrolla, con el curioso privilegio de poder redefinir las coordenadas espacio temporales, ya que el viaje que se realiza en la obra, termina siendo su propio viaje, símbolo de su propia vida, todo ser humano ha de pasar por la niñez, juventud, madurez y vejez. Gracián quiere establecer un «puente» con el lector, he aquí su innovadora idea al introducir al que lee en la novela. Se construye entre la realidad vivida y la soñada. Ayala llama nuestra atención al considerar que Gracián no actúa como narrador, utiliza un yo narrador que viene a ser el principal personaje, que conoce la trama, la anticipa, valora y generaliza, lo llamaríamos nosotros un puente en este sentido entre la ficción literaria ámbito irreal y el ámbito real del lector. Con él llegamos a las raíces colectivas de un arquetipo moral significativo que permanece en la mentalidad actual.

¡Qué difícil es ver el optimismo en Gracián! Mas lo podemos hallar en la apuesta por lo que es la dignidad del hombre. El camino se convierte en puente, unión entre lo sensible y lo suprasensible, que constituye el paso obligado que cruzan los héroes de todas las mitologías, en la búsqueda de la mismicidad. El hombre que conoce todas sus miserias y virtudes, consciente de ellas es capaz de hacerlas objeto de su consideración, en el «mejor viático del camino de la vida»(*C.*, I, pág. 226), como un hombre atento (*O. M.*, 160, pág. 190) que crecía en el camino.

La obra llega a su fin. Los personajes han recorrido los

[35] GARCÍA CASANOVA, Juan Francisco, «El universo de Baltasar Gracián», pág. 6 b.

caminos en el principio esbozados y por trazar. El viaje nos recuerda que al menos hemos llegado al descubrimiendo de nuestra propia condición, que se ha desvelado en este largo peregrinar. Este proceso nos devuelve a la memoria la expresión hegeliana de «Idea para sí y por sí», el Espíritu, tercera Persona de la Trinidad, «este mundo es un zero, a solas vale nada; juntándolo con el Cielo, mucho» (*O.M.*, 211, pág. 218). Un Espíritu ya realizado a través del reconocimiento en la propia obra.

Mas entendemos que no es el Espíritu el gran protagonista de la Historía graciana, sino el propio Hombre en su afán de autosuperación y crecimiento vital. Las personas que logran atravesar los umbrales de la Isla de la Inmortalidad, destino último del «camino de perfección», son en definitiva, los que pueden presentar las huellas imborrables e inconfundibles de la existencia.

BALZAC, LECTOR DE GRACIÁN

ENCARNACIÓN MEDINA ARJONA

Las *Scènes de la vie de province* están situadas en el esquema *de La Comédie humaine*, según quiso su autor en el prólogo general, después de *las Scènes de la vie privée* y antes de *Scènes de la vie parisienne.* Posición ésta que proporcionaba a los diferentes ciclos una continuidad biológica en el todo. Dicho lazo orgánico lo explicaba Balzac (1799-1850) aduciendo que al primer grupo, o sea a la descripción de la vida «tomada entre los últimos desarrollos de la pubertad que acaba y los primeros cálculos de la virilidad que comienza», sucedería, en las *Scènes de la vie de province,* la representación de «esa fase humana en la que las pasiones, los cálculos y las ideas toman el lugar que antes ocupaban las sensaciones, los movimientos irreflexivos, las imágenes aceptadas como realidades» [1].

En cuanto que cronista o historiador de las costumbres de su época, Balzac no se contentó con representar la sociedad tal y como la vio. El escritor describe el mal y propone un remedio. Existe una moral balsaciana, diferente de la moral clá-

[1] Ver CASTEX, Pierre-Georges, «L'Univers de la Comédie humaine», estudio introductorio a Balzac, *La Comédie humaine, I. Études des moeurs: Scènes de la vie privée,* Paris, Gallimard, 1976, pág. XL.

sica, pues no se empeña en «definir en lo absoluto el Bien y el Mal, sino que se apoya en el análisis social para intentar elaborar un programa de salvación colectiva» [2].

Por otra parte, las propias palabras de Balzac en el *Avant-propos* muestran a un autor profundamente cristiano preocupado por las relaciones sociales. La reflexión inicial de comparar la Humanidad y la Animalidad le llevan a escribir que «el hombre no es ni bueno ni malo, nace con instintos y aptitudes; la sociedad lejos de depravarlo, como pretendía Rousseau, lo perfecciona, lo hace mejor; pero el interés desarrolla entonces enormemente sus inclinaciones malas. El cristianismo, y sobre todo el catolicismo, siendo [...] un sistema completo de represiones de las tendencias depravadas del hombre, es el mayor elemento del Orden Social» [3]. Y continúa más adelante: «El pensamiento, principio de los males y los bienes, no puede ser preparado, domesticado, dirigido más que por la religión. La única religión posible es el Cristianismo» [4].

Vemos, pues, que Balzac se sitúa con su ingente obra en la línea de los herederos de los grandes moralistas. Pero además, las tres características que podemos retener de su obra global (al hilo de lo que acabamos de decir: literatura de educación o de formación, principios establecedores de una moral, y reflexión cristiana individual como elemento de control social), son elementos propios también a la obra global de Baltasar Gracián. En este sentido, la sociología, la moral y la política de Gracián podrían ser perfectamente inspiradoras, cuando no fuentes, por no decir hipotexto, de *La Comédie humaine*. Esto es lo que vamos a tratar aquí, teniendo en cuenta que en literatura comparada, en crítica literaria y en la investigación de dichas disciplinas, no basta con haber leído a

[2] Id., § Morale et Politique, p.XLVIII

[3] BALZAC, *Avant-propos, La Comédie humaine*, *op. cit.*, pág. 12.

[4] Id., pág. 13.

unos autores y sentir los puntos que tienen en común, sino que es necesario además justificar las ideas con la ayuda de los textos, como comprobaremos más adelante.

Como núcleo importante de nuestro estudio nos vamos a acercar a *Le Lys dans la vallée*, 1836. Integrada en el grupo *Scènes de la vie de province*, la novela se compone de dos cartas. En la primera, que ocupa casi todo el libro, el conde Félix de Vandenesse confiesa sus amores pasados a la actual dueña de su amor, la condesa Nathalie de Manerville. Niño triste, poco querido, relegado en un internado, el joven explica su infancia y adolescencia hasta que, en el valle del Indre, se enamora de una mujer que representa para él el lirio de dicho valle. Se trata de Mme de Mortsauf. Continúa después el relato de la amorosa amistad secreta con dicha joven quien se ha refugiado en sus dos hijos para librarse de un aburrido esposo agrio y enfermo. La mujer orienta al joven hacia la sublimación de una pasión que, a su manera, conlleva unas exigencias sensuales. Con motivo de la segunda vuelta al trono de Louis XVIII, Mme de Mortsauf ayuda a Félix a comenzar su carrera política, y para servirle de guía le escribirá una carta. Pero la relación que el joven inicia en la corte con la insolente Lady Dudley termina ocasionando la muerte de la señora del valle. La segunda parte de la novela es la respuesta de la condesa de Manerville, quien, vista la indecisión del joven decide despedirse de él para siempre.

Se trata de una obra que, en su tiempo, no tuvo buena crítica. En general fue una novela escasamente apreciada, excepto por unos pocos como Lamartine, Gautier, Hugo, Baudelaire. *La Revue de Paris* la recibió como «narration flottante et melliflue, galimatias, style emphatique et boursouflé» [5]. Sainte-Beuve le reprochaba el abuso y la incoherencia de las figuras,

[5] BOREL, Jacques, Le Lys dans la vallée *et les sources profondes de la création balzacienne*, Paris, José Corti, 1961, pág. 7.

la abundancia de imágenes, la sobrecarga de comparaciones, en resumen esos «fondos oscuros».

Hoy la crítica literaria ha devuelto a esta novela la importancia que le correspondía tanto en sí misma como referida a la obra general del autor, pues es una de las piedras más trabajadas en el laborioso edificio literario de Balzac. Sirvan como ejemplo los estudios de Jacques Borel [6] o de Claude Lachet [7].

A nosotros, en nuestro propósito respecto de Gracián, nos interesa especialmente el capítulo central, «Les premiers amours». Se trata de un capítulo importante en el contexto general de la novela y en donde aparece la carta de Mme de Mortsauf. Desde el punto de vista de la estructura, la larga misiva, una carta dentro de otra carta, divide el texto narrativo en dos partes, prácticamente iguales (comienza en la página 160, de un total de 331 [8]), ocupando por tanto un lugar nuclear. Desde la perspectiva del narrador, el Félix-narrador desaparece dejando paso a la expresión libre la remitente. Desde la perspectiva del personaje, la carta contribuye aún más al entramado de un sujeto dual. La ambigüedad de la condesa de Mortsauf deja perplejo al lector sobre numerosos puntos que desconoce de la heroína. Mme de Mortsauf es tanto más compleja cuanto su personalidad es múltiple. «El autor ha construido su personaje esencialmente sobre una dualidad sugerida por sus dos nombres: Blanche y Henriette [...] Blanche representa el yo social y Henriette el yo íntimo, dualidad que no destruye en modo alguno la unidad del personaje novelesco» [9].

[6] Id.

[7] LACHET, Claude, *Thématique et Technique du* Lys dans la vallée *de Balzac*, Paris, Nouvelles Editions Debresse, 1978.

[8] Todas las citas de *Le Lys dans la vallée* se corresponderán con la edición de Maurice Mourier para Pocket, colección Pocket Classiques, 1999.

[9] LACHET, Claude, *op. cit.*, pág. 103.

En cuanto al contenido, la carta, «ese viático que le entrega en el momento de entrar en el mundo en donde debe conquistar su puesto, encierra un pequeño catecismo político y social al uso del neófito» [10], lo que podríamos llamar un manual de navegación prudente en la vida. La carta se presenta como un largo encadenamiento de consejos dirigidos al joven Félix de Vandenesse quien parte a la corte para ocupar allí un puesto relevante. Las largas quince páginas (con escasamente tres puntos y aparte) que ocupan el texto no dan pie a su lectura aquí, pero hemos seleccionado unos consejos, resultantes de la desmembración de los densos párrafos, y que proponemos comparativamente con algunos aforismos de la traducción que hiciera Amelot de la Houssaie del *Oráculo Manual y arte de prudencia* (1647) [11], bajo el título *de L'Homme de cour* (1684) [12].

El encabezamiento de la carta parte así:

> Quel bonheur, mon ami, d'avoir à rassembler les éléments épars de mon expérience [Gracián dirá: «epítome de aciertos del vivir» (Prólogo)] pour vous la transmettre et vous en armer contre les dangers du monde à travers lequel vous devrez vous conduire habilement! (pág. 160)

[10] BOREL, Jacques, *op. cit.*, pág. 138.

[11] Todas las citas de *Oráculo manual y arte de prudencia* se corresponderán con la edición de Emilio Blanco para la editorial Cátedra, 1995.

[12] Todas las citas de *L'Homme de cour* se corresponderán con la edición de Jean-Claude Masson para Editions Payot et Rivages, collection Rivage Poche, 1994. Nuestro estudio comparativo se basará, por su carácter histórico, en dicha versión, pero debemos señalar que la primera traducción, después de la de Amelot, es la publicada por Benito Pelegrín, *Manuel de poche d'hier pour hommes politiques d'aujourd'hui*, Editions libres Hallier (Albin Michel), 1978. «[...] tentative de traduction «baroque», attentive ă rendre le rythme, la musicalité (rimes, assonances, allitérations, paranomases), les jeux de mots de l'original.» (*Art et figures de l'esprit, Agudeza y arte de ingenio, 1647*, traduction, introduction et notes de Benito Pelegrín, Paris, Seuil, 1983, pág. 88).

Luego viene una frase que justifica la concisión de la expresión que la joven va a utilizar a lo largo de un largo texto. La narradora necesita justificar el amazacotamiento de la cantidad de información que va a registrar [Gracián dirá: Una cosa me has de perdonar y otra agradecer [...] en lo sentencioso y en lo conciso» (Prólogo)]. Necesita también justificar la inteligencia que el lector va a tener que desarrollar para comprender lo que allí se va a decir. Se corresponde la idea, en el contenido y en la disposición inicial, con el aforismo *Buen entendedor* (núm. 25) de Gracián. Dice Henriette:

> Avant tout, méditez l'expression concise de mon opinion sur la société considérée dans son ensemble, car avec vous peu de paroles suffisent. (p.161)

> 25. *Être bon entendeur.*—Savoir discourrir, c'était autrefois la science des sciences; aujourd'hui cela ne suffit pas, il faut deviner, et surtout en matière de se désabuser. Qui n'est pas bon entendeur ne peut pas être bien entendu. Il y a des espions du coeur et des intentions.

Luego viene la ciencia de las maneras o el arte del modo (Gracián da el título de *La realidad y el modo* a su epígrafe n.° 14), que Henriette de Mortsauf estima absolutamente necesarias para vivir en sociedad y a las que el *Oráculo manual* concede tanto privilegio. Dice Henriette:

> Quand je vous dirai que l'application de cette doctrine exige avant tout la science des manières, vous trouverez peut-être que ma jurisprudence sent un peu la cour et les enseignements que j'ai reçus dans la maison de Lenoncourt. O mon ami! j'attache la plus grande importance à cette instruction, si petite en apparence. (p.164)

> 14. *La chose et la manière.*—Ce n'est pas assez que la substance, il y faut aussi la circonstance. Une mauvaise manière

gâte tout, elle défigure même la justice et la raison. Au contraire, une belle manière suplée à tout, elle dore le refus, elle adoucit ce qu'il y a d'aigre dans la vérité; elle ôte les rides à la vieillesse. Le *comment* fait beaucoup en toutes choses. Une manière dégagée enchante les esprits, et fait tout l'ornement de la vie.

La ciencia de las maneras es también la de la apariencia (99 de Gracián). En este caso, Balzac se acerca a Montesquieu quien en *L'Esprit des lois*, libro XIX, aborda las relaciones que mantienen las leyes con los principios que forman el espíritu general de una nación y, en particular, las costumbres y los modos (*les moeurs et les manières*). Sitúa esta última categoría, la de las maneras, «entre las leyes y la costumbres. Es interesante subrayar el interés de introducir en el campo de la política una noción que pertenecía más bien, hasta ahora, al ámbito de los moralistas, aunque su rol en el ámbito de la política ya fuera percibido en su día por Maquiavelo, Castiglione o Gracián» [13]. Y apuntamos aquí la deuda hacia Montesquieu, por las palabras que Henriette escribiera unos renglones antes de hablar sobre los modos: «Depuis bientôt quatre mois vous m'avez fait étrangement réfléchir aux lois et aux moeurs qui régissent notre époque»(pág. 161).

Respecto de la educación, sabemos el interés de Gracián por resaltar la importancia de la relación con personas inteligentes, la compañía de las personas cultas; en definitiva lo expresado en los epígrafes 22 y 11: «Sabiduría conversable valióle más a algunos que todas las siete [artes], con ser tan liberales» (22) y «Tratar con quien se puede aprender. Sea el amigable trato escuela de erudición, y la conversación enseñanza culta, un hacer de los amigos maestros, penetrando el

[13] DESSONS, Gérard, «Le pluriel des manières», *Revue Montesquieu*, núm. 3, págs. 63-77.

útil del aprender con el gusto del conversar» (11). Todo lo cual relacionamos con las palabras de Henriette:

> O mon ami! j'attache la plus grande importance à cette instruction [14], si petite en apparence. Les habitudes de la grande compagnie vous sont aussi nécessaires que peuvent l'être les connaissances étendues et variées que vous possédez; elles les ont souvent supplées [...] (p.164)

Esa necesidad de estar con los que se puede aprender (aforismos 11 y 108) se corresponde con lo que dirá la misma señora: «Cultivez donc ma mère; si elle vous veut du bien, elle vous introduira dans les salons où vous acquerrez cette fatale science du monde, l'art d'écouter, de parler, de répondre, de vous présenter, de sortir».

Luego aconsejará la cándida Blanche (también Henriette):

> En souvenir d'Henriette, ne soyez donc pas une fontaine sans eau, ayez l'esprit et la forme!

Todo lo cual debemos relacionar con el aformismo 2, *L'esprit et le génie* y con el 130, *Faire et faire paraître*, de Gracián:

> 2. *L'esprit et le génie.*—Ce sont les deux point où consiste la réputation de l'homme. Avoir l'un sans l'autre, ce n'est être heureux qu'à demi.

> 130. *Faire et faire paraître.*- Les choses ne passent point pour ce qu'elles sont, mais pour ce qu'elles paraissent être. Savoir faire, et le savoir montrer, c'est double savoir. Ce qui ne se voit point est comme s'il n'était point.[...] Le bon extérieur est la meilleure recommandation de la perfection intérieure.

[14] Ver también López Medina, Emilio, El arte de no ser imprudente» en esta misma edición.

El arte de saber negar y conceder lo pone Balzac en la boca de la joven a través de la observación de su padre. Contribuye así a darle a la novela, más que realismo, una pátina de verosimilitud, pues ya se sabe que el padre de Mme de Mortsauf estaba en la corte, mientras que ella vivía en el ambiente campesino del valle, en el castillo de Clochegourde. Dice así la recomendación de Henriette, que comparamos con la n.º70 de Gracián:

> Mon père a remarqué jadis qu'une des façons les plus blessantes dans la politesse mal entendue est l'abus des promesses. Quand il vous sera demandé quel que chose que vous ne sauriez faire, refusez net en ne laissant aucune fausse espérance; puis accordez promptement ce que vous voulez octroyer: vous acquerrez ainsi la grâce du refus et la grâce du bienfait, double loyauté qui relève merveilleusement un caractère. Je ne sais si l'on ne nous en veut pas plus d'un espoir déçu qu'on ne nous sait gré d'une faveur. (págs. 164-165)

> 70. *Savoir refuser.*—Tout ne doit pas accorder, ni à tous. Savoir refuser est d'aussi grande importance que savoir octroyer; et c'est un point très nécessaire à ceux qui commendent. Il y va de la manière. Un non de quelques-uns est mieux reçu qu'un oui de quelques autres, parce qu'un non assaisonné de civilité contente plus qu'un oui de mauvaise grâce [...]

> 255. [...] Gran sutileza del dar, que cueste poco y se desee mucho, para que se estime más.

Luego, tras recordar que la excesiva confianza disminuye el respeto (aforismo 290: «No ser muy amado para conservar el respeto [...] El amor introduce la llaneza, y al paso que ésta entra, sale la estimación»], que la vulgaridad nos vale el menosprecio (aforismo 289 de Gracián: «La légèreté est le plus grand contrepoids de la réputation»), que el celo nos hace excelentes para ser explotados (aforismo 290), la remitente

aconseja el ocultamiento o la discreción en las relaciones de amistad (cfr. también 217 y 173 de Gracián), indicándole además los poquísimos amigos que tendrá y que podrían convertirse en enemigos mañana:

> Si vous vous liez avec quelques hommes plus intimement qu'avec d'autres, soyez donc discret sur vous-même, soyez toujours réservé comme si vous deviez les avoir un jour pour compétiteurs, pour adversaires ou pour ennemis; les hasards de la vie le voudront ainsi. (p.165)

> 173. *N'être point de verre dans la conversation, encore moins dans l'amitié.* Quelques-uns sont faciles à rompre, et découvrent par là leur peu de consistance. Ils se remplissent eux-même de mécontentements, et les autres de dégoût.[...]
> 217. *Il ne faut ni aimer, ni haïr pour toujours.* Vis aujourd'hui avec tes amis comme avec ceux qui peuvent être demain tes pires ennemis. Puisque cela se voit dans l'expérience, il est bien juste de donner dans la prévention. [...]

También recoge Balzac que el hombre galante está tan lejos de la cobarde complacencia de Philinte como de la áspera virtud de Alceste. A continuación recomienda que se aleje de las malas lenguas (epígrafes 86 y 177 de Gracián):

> Quant à la banalité, si elle fait dire de vous par quelques niais que vous êtes un homme charmant, les gens habitués à sonder, à évaluer les capacités humaines, déduiront votre tare et vous serez promptement déconsidéré, car la banalité est la ressource des gens faibles; or les faibles sont malheureusement méprisés par une société qui ne voit dans chacun de ses membres que des organes; peut-être d'ailleurs a-t-elle raison, la nature condamne à mort les êtres imparfaits. (pãg. 165)

> 86. *Se munir contre la médisance.* Le vulgaire a beaucoup de têtes et de langues, et, par conséquent, encore plus d'yeux. Qu'il coure un mauvais bruit parmi ces langues, il ne faut que

cela pour tenir la plus haute réputation; et si ce bruit vient à se tourner en sobriquet, c'en est fait pour jamais de tout ce qu'un homme avait acquis d'estime. [...] Il est très facile d'avoir mauvais renom, parce que le mal se croit aisément, et que les sinistres impressions sont très difficiles à effacer. C'est donc au sage à se tenir sus ses gardes, car il est plus aisé de prévenir la médisance que d'y remédier.

La mesura debe guardarse hasta en la nobleza y la candidez:

Vous devez croire la voix qui vous commande la noblesse en toute chose, alors qu'elle vous supplie de ne pas vous prodiguer inutilement; car malheureusement les hommes vous estiment en raison de votre utilité, sans tenir compte de votre valeur.(p.166)

243. *N'être pas colombe en tout.* Que la finesse du serpent ait l'alternative de la candeur de la colombe. Il n'y a rien de plus facile que de tromper un homme de bien.[...]

Es necesario estar avisado contra las personas que se creen con derechos superiores y no llegar a pensar que se podría conseguir con ellos una relación de amistad o de igualdad (aforismos 7 y 237 de Gracián):

Vous ne trouveriez jamais au-dessus de vous une chaleur en harmonie avec la vôtre: les rois comme les femmes croient que tout leur est dû. (166)

7. *Se bien garder de vaincre son maître.* «Son soberanos, y quieren serlo en lo que es más»[...] Les Princes veulent bien être aidés, mais non suspassés. Ceux qui les conseillent doivent parler comme des gens qui les font souvenir de ce qu'ils oublient, et non point comme leur enseignant ce qu'ils ne savaient pas. [...]

En el orden impreso por Balzac a la carta de Henriette, nos encontramos con una de las primeras reglas del *Oráculo*

manual, con la del silencio, el mutismo y la ocultación (aformismo núm. 3):

> Une des règles les plus importantes de la science des manières, est un silence presque absolu sur vous-même. Donnez-vous la comédie, quelque jour, de parler de vous-même à des gens de simple connaissance; entretenez-les de vos souffrances, de vos plaisirs ou de vos affaires; vous verrez l'indifférence succédant à l'intérêt joué [...]. (pág. 166)

> 3. *Ne se point ouvrir, ni déclarer.* L'admiration que l'on a pour la nouveauté est ce qui fait estimer les succès. Il n'y a point d'utilité, ni de plaisir, à jouer à jeu découvert. [...] Le silence est le sanctuaire de la prudence. Une résolution déclarée ne fut jamais estimée. Celui que se déclare s'expose à la censure, et, s'il ne réussit pas, il est doublement malheureux.

Frente a ese silencio sobre uno mismo, Mme de Mortsauf aconseja, para mostrarse agradable, hablar sobre el que te está escuchando, buscar la manera de hacerle entrar en escena; cuando te alejes de ellos, las frentes se animarán, las bocas sonreirán y todos harán tu elogio. El discurso público o la conversación es un arte. Escribe Balzac: «Votre conscience et la voix du coeur vous diront la limite où commence la lâcheté des flatteries, où finit la grâce de la conversation.»

Y es el aforismo 148, *Savoir l'art de converser*, es el más representativo de este arte que impregna todo el *Oráculo manual* y que reinó también en toda la vida social del siglo XVII. La conversación era el arte del intercambio oral de proposiciones. Los mundanos creyeron haberlo descubierto. «La conversation des honnêtes gens est un des plaisirs qui me touchent le plus», decía La Rochefoucauld en su *Portrait par lui-même*. Y, ciertamente, el diálogo de ideas de Platón o de Cicerón y el diálogo del Teatro tienen su origen en la conversación. Pero fue durante el siglo XVII cuando se reveló una

estética de la conversación [15]. Ahora bien, casi toda una página dedica Balzac [16] a la práctica de la conversación, a sus límites de crítica, los límites de los juicios emitidos por los jóvenes.

La fortuna y el renombre (aforismos 10, 175, 257, 295), son necesarios, pero la «fortuna se desea y también se ayuda» dice Gracián. De la misma manera, aconseja Henriette: «Votre fortune est devant vous, mais personne en ce monde ne peut faire la sienne sans aide; pratiquez donc la maison de mon père, l'entrée vous en est acquise, les relations que vous vous y créerez vous serviront en mille occasions».

El hombre en su punto o *L'homme au comble de sa perfection* (aforismo 6), es otro tema recurrente. La superioridad tiene diferentes manifestaciones: lo realzado del gusto, lo purificado del ingenio, lo maduro del juicio, lo depurado de la voluntad. Pero será el aforismo 127 (*El despejo en todo*) el que, en la versión francesa, da la noción de esa perfección, o, mejor dicho, construye la palabra (ya que estamos imbuidos en el arte de la conversación) que expresa artísticamente esa perfecta superioridad. En Francia se explicaba la traducción libre sobre todo por la ambición de asegurar en su propia lengua el advenimiento de la prosa artística. En el caso de Amelot de la Houssaie es importante subrayar la singular traducción que hace de la palabra «despejo» que utiliza Gracián. El traductor tiene la genial idea de traducir «despejo», o sea «aisance» por «Je-ne-sais-quoi» [17]. Masson lo explica diciendo que Amelot sabe tan prodigiosamente seguir el pensamiento de Gracián, que se adelanta a éste en la forma de expresarlo.

[15] ZUBER, Roger et al., *Littérature française du XVIIe siècle*, Paris, P.U.F., 1992, págs. 415-416.

[16] «Nous sommes des marchands de phrases, et nous vivons de notre commerce», dice el periodista Vernou, adoctrinando a Rubeupré. (*Illusions perdues*, 1843)

[17] Ver nota de Jean-Claude Masson, *op. cit.*, pág. 110.

El término es efectivamente «une trouvaille» de Amelot. Baste recordar la primera parte de la obra de Jankélévitch [18], *Le Je-ne-sais-qoi et le presque-rien*, que el autor, continuamente intentando «repensar la moral», dedica a *La manière et l'occasion*. Si este pensador del siglo XX hace, con su sugerente título, un guiño al lector de Gracián, ya encontramos este mismo artificio lingüístico por parte de Balzac. Y es que, no limitándose a inspirar a Mme de Mortsauf con los pensamientos de Gracián, el novelista francés pone en boca de la dama:

> ce *je ne sais quoi* qui n'est pas plus la supériorité que l'habit ne constitue le génie, mais sans lequel le plus beau talent ne sera jamais admis. Je vous connais assez pour être sûre de ne me faire aucune illusion en vous voyant par avance comme je souhaite que vous soyez: simple dans vos manières, doux de ton, fier sans fatuité, respectueux près des vieillards, prévenant sans servilité, discret surtout. (pág.168)

Manifiestamente deudor de Gracián, o de Amelot, el autor de *La Comédie humaine* utiliza las mismas cursivas que plasmara Amelot en su traducción. Sin embargo, es sólo disimuladamente como hace la llamada al «saber lectorial».

Más adelante, Henriette aconseja una superioridad que se manifieste en una autoridad de León (aforismo 42 de Gracián), diciendo:

> «Que votre supériorité soit toujours léonine». (pág. 168)

Y Amelot insiste en la expresión que ha acuñado, aclarando así aún más su significado:

> 42. *De l'ascendant.*—C'est une certaine force secrète de supériorité, qui vient du naturel et non de l'artifice ni de

[18] JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien. I. La manière et l'occasion*, Paris, Seuil, 1980, collection Points.

l'affectation. Chacun s'y soumet sans savoir comment, sinon que l'on cède à une vertu insinuante de l'autorité naturelle d'un autre. Ces génies dominants sont rois par mérite, et lions par un privilège qui est né avec eux. Ils s'emparent du coeur et de la langue des autres, par un je-ne-sais-quoi qui les fait respecter. [...]»

No estar siempre de burlas (n.° 76) y *Saber jugar del desprecio* (n.°205), recomiendan otros pasajes de la carta cuando dicen: «Déployez votre esprit, mais ne servez pas d'amusement aux autres» y «Ne cherchez pas d'ailleurs à complaire aux hommes. Dans vos relations avec eux, je vous recommande une froideur qui puisse arriver jusqu'à cette impertinence dont ils ne peuvent se ficher; tous respectent celui qui les dédaigne [...]»(pág. 168). Lo que podemos comparar con el aforismo 289: «[...] l'homme grave passe pour plus qu'un homme[...]».

Prescribir y vigilar son las intenciones de la educación moral e iniciación al mundo que recibe Félix de Vandenesse. Primeramente, la ley del deber debe regir la vida. Luego, la ciencia de las maneras, que sirve de cañamazo a toda la carta, es necesaria en una sociedad que reposa sobre un contrato, «su realidad es la guerra de los intereses, que en el fondo sólo está regulada por los intereses» [19]. Se trata, pues, de llevar una máscara, la misma a la que hace referencia Jankélévitch, pero hay que saber llevarla. Por otra parte, el desarrollo normal de la virtud se transforma progresivamente en el arte de utilizar al otro, el arte del disimulo y del interés. ¿No será ésta, al modo de Gracián, una forma de protegerse de los propios personajes de *La Comédie humaine*, escenario donde los apetitos se declaran con furor en un campo cerrado donde se enfrentan los individuos, y donde el más fuerte impone su ley? ¿No sería *el*

[19] MOURIER, Maurice, *op. cit.*, p. XXVIII.

Oráculo manual útil a Eugénie Grandet frente a su padre que no hizo otra cosa que poner al servicio de su personalidad el poder humano?, ¿No sería útil a Rastignac para defenderse de los consejos de Vautrin («Tenéis que comeros los unos a los otros como arañas en un bote») y a la vista de la decepcionante experiencia del padre Goriot?

Ante la selección de ejemplos comparativos que hemos venimos exponiendo y, aunque no tengamos conocimiento de ningún trabajo que hasta ahora los haya relacionado, creo que podemos atrevernos a hablar de un Balzac lector de Gracián. Quizá debamos especificar «lector de Gracián a través de las traducciones de Amelot de la Houssaie». Sabido es de todos la importancia de dichas traducciones en la difusión de la obra de Gracián por Europa. La versión francesa de 1684 sirvió para la alemana en 1687, la inglesa en 1694 y la italiana en 1708, entre otras. Pero los comienzos del siglo XIX suponen un eclipse en esta influencia de Gracián, y, como señala Masson, *L'Homme de cour* deja de interesar a los editores, quizás la excepción está en Alemania y señaladamente en el caso de Schopenhauer, cuyo interés e influencia *del Oráculo Manual* en su obra es bien conocida el mismo año de 1825, cuando, según Masson, Shopenhauer está con el *Oráculo.* A Balzac, además de gran lector, no se le podían haber olvidado las obras de Gracián, pues el que publicara once años más *tarde Le Lys dans la vallée* era ya editor e impresor [20]. Por su parte, Balzac, según los estudios publicados [21] hasta hoy, no sabía ni leer ni hablar el español, y su conocimiento de esta

[20] Existe una edición de *L'Homme de cour*, Paris, L. Collin, 1808.

[21] Ver Leathers, Victor L., *L'Espagne et les Espagnols dans l'oeuvre d'Honoré de Balzac*, Genève, Slatkine, 1931. Ver también Àngels Santa (ed.), *Honoré de Balzac. Camins creuats I*, Universitat de Lleida, 1997.

lengua parece haber sido de los más rudimentarios: «Balzac, por lo que parece, no era más que un mediocre lingüista» [22].

En nuestros días, Gracián está a la orden del día, y no solamente en España, sino en Estados Unidos o en Francia. No puede menos que sorprender que, cuando en España no existe un texto digitalizado de Gracián, sea la Bibliothèque Nationale de France la que tiene el *Oráculo Manual* en versión francesa puesta en su página web a disposición de todos los internautas. Por otra parte, es sabida la repercusión de *L'Homme de cour* durante todo el siglo XVIII. Entre las dos épocas, quedaba el siglo XIX. El «fin de siècle» lo reivindica a través de Remy de Gourmont. Hoy, con esta intervención, esperamos haber contribuido a que la primera parte del siglo XIX dejara de ser observada como un gran declive de la recepción de Gracián en Francia. Sobre todo viniendo de la mano de Balzac, quien en el *Avant-propos* de su ingente obra revela en un comentario sobre sus personajes el problema, además de vital, literario al que se enfrentaron tanto Gracián, como él: «le difficile problème littéraire qui consiste à rendre intéressant un personnage vertueux» [23].

[22] LEATHERS, Victor L., *op. cit.*, pág. 10.
[23] BALZAC, *Avant-Propos*, *op. cit.*, pág. 93.

HOMO DUPLEX: EL MIXTO Y SUS DOBLES

PEDRO CEREZO GALÁN

Toda la antropología de Gracián puede compendiarse en la empresa de ser, o mejor, llegar a ser persona. El curso dramático de esta empresa, en cuanto camino de experiencia y reflexión, se expone alegóricamente en el discurso novelado de *El Criticón*. Desde el punto de vista formal, *Agudeza y arte de ingenio* especifica el carácter de la imaginación productiva, propio de la epopeya, —«composición sublime de ordinario, que en los sucesos de un supuesto, los menos verdaderos y los más fingidos, va ideando los de todos los mortales: forja un espejo común y fabrica una testa de desengaños» (AAI, dis., XLVII). Y en lo que respecta a la alegoría, se dice que consiste en «lo ingenioso de una significativa metáfora» (Ibid.), que en el caso de *El Criticón* es la metáfora del camino de la vida o peregrinación de Andrenio y Critilo, representantes del hombre instintivo y el hombre reflexivo respectivamente—, a lo largo y ancho del mundo, en vías de formación y transformación, mediante el desengaño, hacia el ser personal, de modo que la novela, inspirada en epopeyas clásicas, como la *Odisea* o *Los trabajos de Hércules*, constituye, a la vez, un anticipo de la *Bildungsroman* o novela formativa moderna. Pero las claves hermenéuticas de qué entienda Gracián por el hombre se hallan esparcidas en toda su obra, especialmente en *El héroe*, *El discreto* y *Oráculo manual,* sin dejar,

no obstante, de reconocer que en *El Criticón*, por tratarse de su obra de madurez, se recoge el nivel más abisal de su experiencia metafísica acerca del hombre y del mundo. Pretendo sugerir con ello que una lectura integral de Gracián exige tener a la vista la totalidad de su obra, y combinar en difícil equilibrio los registros simbólicos con los explicativos o conceptuales, mediando la metáfora con el concepto, donde reside su almendra o núcleo significativo, y, a la vez, el concepto con la intuición simbólica, en que tiene aquél su *expositio* o *exhibitio* imaginativa. Esta circularidad de imagen y concepto, de imaginación dramática y comprensión intelectual, constituye el anillo estilístico graciano, que, por «discurrir a lo libre», como él dice, fuera de cánones, métodos y disciplinas de escuela, requiere del lector la consideración atenta de todos sus recursos expresivos.

1. **La categoría de «persona»**

En cuanto al concepto de persona, —categoría normativa fundamental en la obra graciana—, alcanza su formulación precisa y concisa en los pasajes más propiamente conceptuales: se trata del hombre *cabal*, en su punto y sazón, (Discr., XVII), esto es, en la integridad y madurez de sus potencias y excelencias, y a la vez *universal*, capaz de presentar en su individualidad cultivada un modelo de humanidad. «Grande excelencia —se dice en *El Héroe*— en una intensa singularidad cifrar toda una categoría y equivalerla (Hér.,VI), En *El Discreto* vuelve a insitir Gracián sobre este carácter de universalidad: «Héroe verdaderamente universal para todo tiempo, para todo gusto y para todo empleo» (Discr.,VII). En esta misma obra se despliega esta universalidad de modo que abarca la unidad y totalidad de las funciones superiores más características del hombre: «Vanse cada día perfeccionando al paso que en lo natural en lo moral, hasta llegar al deseado comple-

mento de la sindéresis, a la sazón del gusto, y a la perfección de una consumada virilidad» (Discr.,XVII) Este último texto, donde ya no se advierte el tono heroico y un tanto aristocrático de ciertas formulaciones de *El Héroe*, como si se proyectase ahora el heroismo no hacia el «varón máximo» de prendas eminentes sino hacia el desarrollo integral de la personalidad humana [1], es consonante con otros de *El Criticón*:

> Advertir —dijo Quirón— que los más de los mortales, en vez de ir adelante en la virtud, en la honra, en el saber, en la prudencia, y en todo, vuelven atrás; y así muy pocos son los que llegan a ser personas»(Crit., I, cr. 6.ª)

En otros pasajes, conecta Gracián el ser personal con el fondo o sustancia (OM, 48) en sentido metafísico, es decir, con la perfección, no meramente natural, sino cultural o moral, en cuanto es obra de la libertad y del esfuerzo. «Persona» se opone así a «gente» (Crit.,II, cr. 5.ª), como quien sabe «dar razón de sí» frente a quien piensa y actúa a costa de la opinión ajena(Crit.,II, cr.1.ª). En suma, pues, «hombre sustancial» entero y verdadero, (OM,175, en igualdad de forma y fondo, de apariencia y sustancia. Hacerse persona, devenir persona, es el *télos* que consuma el dinamismo realizativo de la condición humana:

> Y porque se reconoce hombre trata de ser persona, estima el ser estimado, anhela el saber, abraza la virtud, logra la amistad, solicita el saber, atesora noticias y atiende a todo sublime empleo (Crit.,II, cr.,1.ª). [2]

[1] Como advierte finamente Jorge M. AYALA, «Gracián ha ido deslizando progresivamente su primitivo modelo de *hombre heroico* hasta convertirlo en un *hombre discreto*, poseedor del arte de saber vivir en su mundo» (*Gracián: vida, estilo y reflexión*, Cincel, Madrid,1987, pág. 147)

[2] Véase también el análisis de los hombres en la gran aduana del tiempo, Crit., II, cr. 1.ª, final

No se es persona como quien posee un estatuto ontológico. Se hace uno persona en un proceso de devenir racional, que compromete todas las potencias del yo. La persona es así la *cifra* de la perfección genérica humana, esto es, tanto intelectual como moral y estética [3], a que puede y debe aspirar el hombre, pero, en cada caso, según una figura individual de humanidad, algo así, por utilizar términos modernos, como la vocación personal del yo.

Este carácter de individualidad total o de universalidad concreta e individual, específico de la persona, denuncia, a mi juicio, el secreto teológico de la obra graciana, pues su categoría de persona está concebida analógicamente en referencia al ser sustancial por antonomasia, analogado *princeps*, metafísicamente hablando, que para el pensamiento filosófico del XVII, sólo puede ser Dios, en cuanto *summa perfectio* y *summa potestas*. Secreto que no oculta, por lo demás, el propio Gracián, admitiendo como «connatural» en la criatura «la inclinación a su Dios» (Crit., I, cr. 3.ª), es decir, la orientación o versión de sus potencias hacia el infinito, en que se consuma su dinamismo ontológico. Desde este presupuesto metafísico, no ha de extrañar, en modo alguno, que tanto *El héroe* como *Oráculo manual* acaben remitiendo analógicamente el concepto de perfección al arquetipo divino:

> «En Dios todo es infinito, todo es inmenso; así en un Héroe todo ha de ser grande y majestuoso, de suerte que todas sus acciones, y aun razones, vayan revestidas de una trascendente grandiosa majestad» (OM, 296).

No se trata de un extraño revestimiento teológico de una temática antropológica con la pretensión de realzarla o trans-

[3] «Su ideal de perfección fue de naturaleza ético-estética», como bien señala J.L. Aranguren, («La moral de Gracián» en *Revista de la Univesidad de Madrid,* vol. VII, núm. 27, pág. 352)

figurarla. Para el pensamiento metafísico del siglo XVII es decisiva esta clave teológica, de la que está como suspendido el mundo. Precisamente porque la raíz última de la crisis cultural del barroco reside en el antagonismo creciente entre la explicación científico natural y la tradición religiosa [4], es decir, entre la nueva imagen secular del mundo y la antigua comprensión teológica, el pensamiento no tiene otros caminos, (al margen, claro está, del naturalismo más estricto, al modo de Spinoza y Hobbes), que o bien mostrar la incompatibilidad e inconmensurabilidad de ambos órdenes, como es el caso del tragicismo de Pascal, o bien esforzarse en una conciliación metafísica, en la línea que inicia Descartes y consuma Leibniz, según una «compleja estructura de principios» [5]. Es muy significativo a este respecto, en cuanto respuesta al cisma intelectual abierto por la crisis, el título leibniziano *Principes de la nature et de la grace, fondés en raison*, en donde concluye su autor en la tesis de la unidad del mundo, en virtud de «la armonía preestablecida desde siempre entre los reinos de la Naturaleza y de la Gracia, entre Dios como Arquitecto y Dios como Monarca, de suerte que la misma naturaleza lleva a la gracia y la gracia perfecciona la naturaleza sirviéndose de

[4] «El barroco —ha escrito J.M. Aguirre— es un esfuerzo casi desesperado por conservar la unidad intelectual y religiosa, amenazada por lo que John Donne, el más importante de los poetas metafísico-conceptistas ingleses llamó, en su *Anatomia del mundo*, la nueva filosofía, una filosofía que pone todo en duda» («Agudeza o arte de ingenio y el barroco», en *Gracián y su época*, Instituto Fernando El Católico, Zaragoza, 1986, pág. 190). En un sentido análogo se expresa Tierno Galván, «el barroco consiste en un equilibrio que se recobra contínuamente, y cuyo esquema explicativo profundo está en la relación de Gracia-Naturaleza» («Notas sobre el Barroco», en *Escritos*, Tecnos, Madrid, 1971, pág. 233.

[5] Véase GILLES DELEUZE, *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Paidós, Barcelona, 1989, pág. 91.

ella»[6] La razón barroca o es una nueva razón teológica o es una razón rota, escindida y desesperada, a la búsqueda de una unidad tan necesaria como imposible. Jesuitismo y jansenismo se perfilan así como posiciones antagónicas en la crisis cultural. Gracián representa en cierto modo un camino intermedio entre el pesimismo jansenista y el optimismo leibniziano: no se le oculta que el juego transcurre en medio de un «mundo invertido» en su sentido y valor, donde la secularización ha hecho ya presa, y se manifiesta en una creciente naturalización y mundanización de la vida[7], pero no se esfuerza menos en preservar la clave teológica u ontoteológica, única capaz de introducir orden y armonía en medio de la disociación y la inversión dominantes.

2. Ser es operar

Desde el secreto ontológico de la sustancia infinita, entendida como poder y perfección, se entiende el carácter dinámico de la metafísica graciana. Frente a cualquier tipo de esencialismo platonizante, para Gracián ser es poder (potencia, *dynamis*), esto es, acontecer, devenir. Para el pensamiento barroco, cuya consumación representa Leibniz, como ha mostrado Deleuze, la sustancia no es una esencia definida por el cortejo de sus predicados, sino un acontecimiento que se inflexiona

[6] *Die philosophischen Schriften von G.W. Leibniz*, herausgegeben von C.J. Gerhardt, G Olms, Hidelsheim, 1961, tomo VI, pág.605

[7] «El pesimismo sobre el mundo y el hombre, —ha escrito J.A. Maravall—superable, o,mejor, compensable, en último término, por la religión, por la educación, por la intervención oportuna y adecuada del propio hombre, es la actitud mental de los europeos en el siglo XVII, en la cual los españoles no son excepción» *(La cultura del barroco*, Ariel, Barcelona, 1993, pág. 328)

a sí mismo, y en cuyo pliegue [8] se condensa el mundo [9]. En general, el dinamismo, como se sabe, es una señal característica del barroco, tanto en pensamiento como en arte [10]. El carácter intrínsecamente dinámico de la sustancia forma parte de la rectificación de los conceptos ontológicos, que se lleva a cabo en el pensamiento metafísico del XVII, desde Spinoza a Leibniz [11], y en este contexto hay que inscribir e interpretar el uso que hace

[8] La interpretación deleuziana del pliegue, como concepto operativo del barroco, aparte de su genialidad, es rigurosa y literalmente leibniziana. «Se podría conocer la belleza del universo en cada alma, —escribe Leibniz— si se pudiese desplegar (*deplier*) todos sus repliegues (*replis*) que no se desarrollan sensiblemente más que con el tiempo» (*Principes de la nature et de la grace, fondés en raison,* en *Die philosophishen Schriften*, op., cit., VI, 604)

[9] «El atributo expresa una cualidad y designa una esencia; pues bien Leibniz se niega a definir el predicado por una cualidad, como también se niega a definir el sujeto existente, incluso *sub ratione possibilitatis*, como una esencia. El sujeto se define por su unidad, y el predicado por un verbo que expresa una acción o una pasión....Que el predicado sea verbo, y que el verbo sea irreductible a la cópula y al atributo, —concluye Deleuze— ésa es incluso la base de la concepción leibniziana del acontecimiento... La pareja *fondo-maneras* destrona a la forma o la esencia: Leibniz la convierte en la marca de su filosofía *(El pliegue,* op. cit., 72-73).

[10] «Lo que aporta —escribe H. Wölfflin— no es animación regular sino sobresalto, éxtasis, embriaguez... No evoca la plenitud del ser sino el devenir, el acontecimiento; no la satisfacción, sino la insatisfacción y la inestabilidad» (*Renacimienmto y Barroco*, Paidós, Barcelona, 1991, pág. 39-40)

[11] Véase como ejemplo el siguiente pasaje leibniziano, «Cuius rei ut aliquem gustum dem dicam interim, notionem virium seu virtutis (quam Germani vocant Kraft, Galli la force) cui ego explicandae peculiarem Dynamices scientiam destinavi, plurimum lucis aferre ad veram notionem substantiae intelligendam... Sed vis activa actum quendam sive *entelecheia* continet, atque inter facultatem agendi actionemque ipsam media est, et conatum involvit» («De primae philosophiae emendatione et de notione substantiae» en *Die philosophischen Schriften*, op. cit., IV, 468-470)

Gracián de la categoría de sustancia, pese a su procedencia de la Escolástica. También para él, la sustancia es esencialmente activa u operativa, y su potencia, esto es, su fondo o caudal, se actualiza, se da forma o configura de diversas maneras en función de las circunstancias de su acción. El modo determina internamente a la sustancia; no es un mero accidente, en sentido escolástico, sino un acontecimiento, que la inflexiona y modifica, conforme a la ley de su espontaneidad. La sustancia es, pues, inmanente a los modos o maneras en que se concreta su operación, según la medida del espacio/tiempo, y de ahí la necesidad de ajustarse a la circunstancia y a la coyuntura, de atender al puesto y a la ocasión, pues fuera de este ceñidor se volatiliza el caudal [12]. Corrigiendo un vacuo platonismo, proclama Gracián que

> tanto se requiere en las cosas la circunstancia como la sustancia; antes bien, lo primero con que topamos no son las esencias de las cosas sino las apariencias; por lo exterior se viene al conocimiento de lo interior, y por la corteza del trato sacamos el fruto del caudal (Discr, XXII),

[12] No puedo aceptar, por eso, la interpretación de Vladimir Jankelevitch en su empeño por separar sustancia y modo, e interpretar a éste como manera apariencial («Apariencia y manera», en *Cuaderno Gris,* época II, marzo-junio 1992, pág. 37). Como bien advierte su traductor Alfonso Moraleja, «el autor está constantemente jugando con el significado de *manières* como modos de ser, y con la degeneración de ese significado en afectaciones y cumplidos en sentido cortesano (Ibidem,26, nota aclarativa del título). Pero el resultado hermenéutico de este juego le lleva a entender el modo como un «segundo ser o suplemento de ser» y relegarlo, por tanto, a un orden meramente accidental, en contra de la intención expresa reiterada por Gracián. «En última instancia —escribe Jankelevitch— el ser es lo que es, y la pesada tautología, o mejor dicho tautousía, que es la identidad vivida, se vuelve a cerrar como un destino sobre el ser despojado de sus disfraces»(Ibidem,38). No creo que semejante sustancialismo se conforme con el pensamiento gracianista.

O aún más enfáticamente, «no basta la sustancia, requiérese también la circuntancia»(OM,14), es decir, el modo o manera en que se expresa la potencia importa tanto como el caudal mismo [13]. «No hay más cera que la que arde», dice un dicho popular español, que podría verterse en términos ontológicos: no hay más sustancia que la que se muestra operativamente. Este principio ontológico adquiere en la Antropología su significación más propia: en el hombre su ser es realizarse o estribar en la propia obra de sí. «No se nace hecho: vase de cada dia perficionando en la persona,en el empleo, hasta llegar al punto del consumado ser, al complemento de prendas, de eminencias» (OM., 6). Se trata, pues, de una antropología existencial del hacerse persona, configurando con originalidad práctica la propia vida en un modelo singular de perfección, que encierre en sí un universo, esto es, un todo sistemático de realizar la excelencia humana. Ahora bien, esta realización implica que la potencia, o «el fondo» o «caudal» [14], por utilizar los propios términos de Gracián, se ponga en obra [15], o lo que es lo mismo, se muestre y se haga notar. Sólo entonces el poder se hace valer en su acontecimiento y logra incidir así en el orden del mundo. Por esta indicación es Gracián un pensador moderno, para quien el valor no está en la naturaleza, sino en la cultura o labra formativa de

[13] Realzando el papel determinante de la circuntancia pondera Gracián: «Hay a veces entre un hombre y otro casi otra tanta distancia como entre el hombre y la bestia; si no en la substancia, en la circunstancia;si no en la vitalidad, en el ejercicio de ella» (Discr.,I)

[14] El término graciano «caudal» pueda tomarse como sinónimo de poder en cuanto potencia o capacidad, como en el texto siguiente, que abre *El Héroe*: «excuse a todos el varón culto sondarle el fondo de su caudal, si quiere que le veneren todos» (Hér., I)

[15] «El ser —escribe J.M. Ayala—se despliega en una dinámica creativa permanente, donde el parecer lo enriquece hasta en sus propias estructuras» (*Gracián:vida, estilo y reflexión*, op. cit., 151)

sí mismo. «Nace bárbaro el hombre, redímese de bestia cultivándose. Haze personas la cultura,y más quanto mayor» (OM,87). Supuesto, pues, el carácter dinámico y perfectivo de la condición humana, no es posible hacerse persona al margen del artificio. «Hizo la naturaleza al hombre un compendio de todo lo natural; haga lo mismo el arte de todo lo moral» (Discr., VII), donde el término moral es aquí sinónimo de cultura. En este sentido Gracián es la antítesis misma de Rousseau, y parece anticipar en cierta medida la tesis hegeliana de que la cultura es el extrañamiento del ser natural, en la medida en que niega la inmediatez de los dones naturales De ahí el artificio, que no es un complemento de la naturaleza, sino su superación en un orden cultural:

> Entre aquellas bárbaras acciones —se dice de Andrenio en *El Criticón*— rayaba como en vislumbres la vivacidad de su espíritu, trabajando el alma por mostrarse: que donde no media el artificio, toda se pervierte la naturaleza (I, cr. 1.ª).

El hombre tiene, pues, que realizarse culturalmente, formarse o lograr la plasmación objetiva *(Bildung)* de sus potencias, conforme a un ideal de valor, y configurarse en un tipo singular de personalidad. Como indica Gracián,en términos que hacen pensar en Hegel, una vez que los pasajeros de la vida han superado la aduana de las edades,»con esto les dieron licencia de pasar adelante a ser personas, y fueron saliendo todos de sí mismos lo primero, para más volver en sí»(Crit., II,cr.1.ª). «Salir de sí y volver a sí», esto es, autoplasmarse y autoposeerse, poder dar razón de sí y adquirir el señorio de sí mismo, señalan el circuito dialéctico de la libertad moderna, que es tanto autoobjetivación y reflexión, Todo lo interior del caudal tiene que actualizarse o exteriorizarse, devenir forma y figura al circunstanciarse, hacerse en una palabra acontecimiento, y todo lo exterior ha de ser interiorizado o reapropiado, so pena de permanecer como un índice de pasividad y negatividad

del propio poder. Y, puesto que toda acción acontece ya en un medio o elemento social (intersubjetivo), es decir, en relaciones de poder, el hacerse valer exige, en consecuencia, acreditarse y ser reconocido por otros sujetos. De ahí la necesidad de cultivar relaciones de dependencia, correspondencia, réplica, composición, etc, como intrínsecas a una cultura del poder. El primario sentido de virtud, antes que moral, es ontológico/existencial, en cuanto ejercitación del poder o caudal, aunque Gracián moralista no se resiste a fijar una *recta ratio* a la realización del poder. «Es gran parte del artificio saber acreditar» (OM., 150), o lo que es lo mismo, hacerse valer. El crédito tiene que ver con el reconocimiento del poder en función de «las plausibles empresas» (Hér., XII). De ahí la necesidad de la visibilidad del valor y la frecuente remisión de Gracián a la fama como la forma en que socialmente está vigente el poder. Es a lo que llama la ostentación o el saber aparecer, como una función intrínseca a la obra de la cultura. «Es menester arte en el ostentar: aun lo muy excelente depende de circunstancias y no tiene siempre vez. Salió mal la ostentativa cuando le faltó su sazón» (OM,277), de modo que el lucimiento misno se desluce, y hasta invierte y pervierte en su sentido, si no expresa la medida interna del propio caudal. Son numerosos los pasajes que vinculan el ser al aparecer. ««¿De qué sirviera la realidad sin la apariencia?—se pregunta Gracián— [...] saber y saberlo mostrar es saber dos veces» (Discr.,XIII) [16]. El poder está orientado, pues, a su reconocimiento,— «nada es tu saber si los demás ignoran que tú sabes» (Ibidem)—, y en tanto que éste no es posible sin el juego dialéctico de los sujetos del poder, expuestos en sus obras, tienen que darse distintas suertes en la comparecencia o

[16] En el texto paralelo del *Oráculo manual,* se dice «valer y saberlo mostrar es valer dos veces» (OM,130), con lo que gana la tesis en universalidad.

«parecencia» conjunta, en el espacio/tiempo social o público, junto y frente a otros, de los sujetos de poder.

Ahora bien, dondequiera que hay aparecer, manifestación o exposición, allí se abre la posibilidad de la apariencia como mero aparentar [17], y, por tanto, de la degeneración de la ostentativa. Algo aparece aparentando ser otro de lo que es, doblándose con una falsa imagen de sí e induciendo con ello al engaño: «Las cosas —advierte Gracián— no pasan por lo que son sino por lo que parecen. Son raros los que miran por dentro y muchos los que se pagan de lo aparente. No basta tener razón con cara de malicia» (OM., 99), es decir, no basta tener razón sino parecerlo, pues una presunta razón que no se deja reconocer como tal deja de ser racional. A la racionalidad le es intrínseco el procedimiento de su validación. Y en otro momento decisivo, a la hora de iniciar ambos peregrinos su viaje por el mundo, advierte Critilo a Andrenio: «Destas cosas toparás muchas en el mundo, que no son lo que parecen, sino muy al contrario» (Crit., I, cr. 5.ª). De ahí la necesidad de la cautela. «Ve prevenido en este punto, para que ni te admires de cuanto vieres ni te desconsueles de cuanto experimentares»(Crit., I, cr. 5.ª). La vinculación de poder y aparecer, específica de la época moderna, agrava aún más si cabe el fenómeno de la apariencia. El aparentar entra a formar parte del juego sinuoso del crédito del poder. La apariencia atraviesa así imaginariamente la visibilidad del poder como una zona de deslumbramiento o de sombra, según los casos,

[17] Como ha escrito Heidegger, «al ser mismo en cuanto aparecer (*erscheinen*) pertenece la apariencia (*Schein*). El ser en cuanto apariencia no es menos poderoso que el ser como desocultamiento. El aparentar acontece en el ente mismo y con éste. Pero el aparentar no sólo deja aparecer al ente como éste propiamente no es, no sólo desfigura al ente, del que es apariencia, sino que se oculta a sí mismo en cuanto apariencia en la medida en que se muestra como ser» (*Einführung in die Metaphysik,* Niemeyer, Tübingen, 1953, pág. 83.

que lo destaca o lo vuelve enigmático, lo disimula o lo simula, con todo su cortejo de figuras, desde el encubrimiento o velamiento del poder para que no sea sondeado, hasta el fingimiento de un poder de que se carece. Reservarse y velarse son figuras internas de la comparecencia del poder, tan intrínsecas como lucir y ostentarse, porque forman parte de la reproducción social del poder [18].

Recordaba antes que la sustancia no es independiente de sus modos, y éstos implican una relación o concreción al espacio/tiempo de su aparición. El tiempo está constituido por las edades de la vida como curso de emplazamiento, en que emergen ciertas posibilidades y desaparecen otras. El lugar es el gran teatro del mundo, es decir, no sólo el orden natural, como escenario fijo, sino el otro orden social del afronte entre los sujetos. La realización de sí, del propio *quantun y quale* de poder o caudal, se presenta, pues, envuelta en relaciones variables. De un lado se da en el tiempo, como proceso, y sujeta, en consecuencia, a condiciones fácticas variables, de ocasión propicia o adversa, de sazón o desabrimiento. Del otro, acontece en la carne, esto es, bajo la forma o la figura de una concreción o modo circunstancial. Acontecer en los modos del espacio/tiempo y en el gran teatro social, donde se juegan las relaciones de poder, entraña el predominio de la imagen, esto es, del modo de la aparición. De ahí que «todo pasa en imagen y aun en imaginación en esta vida» (Crit., II, cr. 6.ª), como se dice en *El Criticón*. Este es el medio mismo, — en carne,

[18] «Gracián comienza, como teólogo,—subraya Jankelevitch- por el orden *a priori* de la teofanía, pero para seguidamente instalarse mejor en el mundo de los mil reflejos y de los fantasmas» («Apariencia y manera», art. cit.,27). Lo de «mejor» parece encerrar un juicio valorativo, como si Gracián propusiera una moral ostentativa, pasando por alto su acerba crítica a las apariencias, en virtud precisamente de una teofanía, o mejor teología moral, que se remite «al mundo verdadero».

figura o palabra—, de la realización del caudal. Pero donde hay imagen, cuenta inevitablemente el escenario, y así «todo pasa en representación» (Crit., III, cr. 4.ª), en el escenario social o gran teatro del mundo, a la vista de los otros, con el concurso o re-curso de ellos. De ahí la necesidad de darse a ver y de ser visto.«Aquel varón remirado que mira que le miran o que le mirarán»(OM, 297). Obviamente este juego de miradas, como de espejos que se replican, da lugar a conductas de una gran ambigüedad, pues induce tanto a la repristinación de la conducta, —«obrar siempre como a la vista del otro»— como a su simulación o falsificación, precisamente porque estoy a su vista, pero sin este juego alternante y cambiante de miradas, específico de la sociedad urbana moderna, (lo que todavía llama Gracián la corte), no es posible la realidad social y pública del poder.

3. **El mixto demoníaco**

Si dejamos ahora la exteriorización social de la potencia en sus modos, para contemplarla en la interioridad de su acontecer, se nos abre una nueva perspectiva antropológica. Este ser de tiempo y de cuidado participa, en cuanto a su condición natural, de las oposiciones y tensiones, que constituyen el «concierto extraño», según Gracián, del universo, que pese a su «extraña contrariedad», se muestra en «una armonía tan plausible», que maravilla a Andrenio (Crit., I, cr. 3.ª). Como microcosmos, es también el hombre un compuesto de elementos contrarios, cuya síntesis resulta problemática, pues reune en sí la tensión interna del universo.Tal como le enseña Critilo a Andrenio:

> Todo él se compone de contrarios: los humores comienzan la pelea según sus parciales elementos...La parte inferior está siempre de ceño con la superior, y a la razón se le atreve el apetito y tal vez la atropeya... (Crit., I, cr. 3.ª)

Pero la oposición sube de punto si del hombre natural pasamos al hombre cultural o moral:

> El mismo inmortal espíritu no está exento de discordia, pues combaten entre sí, y en él, muy vivas las pasiones... Ya vencen los vicios, ya triunfan las virtudes. Todo es arma y todo guerra. De suerte que la vida del hombre no es otro que una milicia sobre la faz de la tierra (Ibid.)

Ahora bien, esta discordia, (que está en principio muy lejos de ser *concors* y resolverse en una secreta armonía) [19], se debe a una oposición ontológica crucial, extraña al mundo griego, pues pertenece a la experiencia moderna de la libertad, cuya raíz es cristiana: «No puede la grandeza fundarse en el pecado que es nada— dice Gracián— sino en Dios, que lo es todo»(Hér., prim. último). Para el cristianismo, la libertad se entiende como la elección originaria entre el todo y la nada, resolverse hacia Dios o hacia la nada, infinitizarse o anonadarse. Como ya vió Hegel, la dimensión del espíritu introduce una profundidad abisal y turbadora en la libertad, volviéndola extraña al orden natural y entraña, sin embargo, a un plan o destino, en que está en juego el *sí mismo* como persona. Tal como advierte Critilo a Andrenio al pisar el escenario del mundo, «Todo es extremos el hombre. Ahí verás lo que cuesta el ser persona. Los brutos luego lo saben ser, luego corren, luego saltan; pero al hombre cuéstale mucho,porque es mucho»(Crit.,I, cr. 5.ª), esto es, porque pretende mucho, todo, y se arriesga a quedar en nada. El hombre no tiene su ser, como una naturaleza fija, sino que lo hace, en un empeño por alcanzar el todo. «La demasía ha de estar en la perfec-

[19] «El hombre —ha escrito J.A. Maravall— es un ser agónico, en lucha dentro de sí, como nos revelan tantos soliloquios de tragedias de Shakespeare, de Racine, de Calderón» (*La cultura del barroco*, *op., cit.*, 528)

ción», se nos dice en el aforismo 85 del *Oráculo manual*. Pero esta elección moral sólo es posible si ontológicamente el hombre está expuesto a lo uno y lo otro, como un extraño mixto demoníaco entre el todo y la nada, la infinitud y el no-ser, que compone en sí direcciones radicalmente opuestas. El estar «equívoco entre la muerte y la vida» con que caracteriza Gracián el naufragio de Critilo,— y ya se sabe que este es un símbolo de la vida humana, constitutivamente naufragio, esto es, hacer por ser en un elemento proceloso en que amenaza el no-ser, el fracaso y la muerte—, encuentra su máximo dramatismo cuando el conflicto del náufrago alcanza al orden moral en que está en juego su destino como persona.

Esta aspiración a la infinitud constituye, por lo demás, una marca del estilo barroco. «Contrariamente al Renacimiento, que tiende a la permanencia y a la inmovilidad, —escribe Wölfflin— el barroco manifiesta también en su dinamismo el sentimiento preciso de una dirección: aspira a subir» [20]. Gracián convierte esta tensión ascendente en un dato antropológico fundamental «No vive la vida material quien no respira ni la formal quien no aspira» (Crit.,II. cr., 11.ª). Y dado que la formalidad misma del espíritu es el todo, su aspiración ha de ser infinita e incesante. La fábula con que introduce el nacimiento de Andrenio a la razón contiene ya esta capital enseñanza. En la primera hora de la creación, cuando desfilaban las criaturas para elegir morada, el hombre plantea una reivindicación absoluta:

> Llegó el último el primero, digo el Hombre, y, examinado de su gusto y de su centro, dijo que él no se contentaba con menos que con todo el Universo y aún le parecía poco. Quedaron atónitos los circunstantes de tan exorbitante ambición, aun-

[20] *Renacimiento y Barroco*, op. cit., 63. El dinamismo se recoge también en la filosofía de diversas formas, desde el *conatus* spinozista al *appetitus* leibniziano.

que no faltó luego un lisonjero, que defendió nacer de la grandeza de su ánimo (Crit., I, cr. 2.ª)

En medio del desconcierto de las criaturas, Dios ampara esta ambición no sin dejar de darle antes un sentido moral:

> Pero entiendo ¡oh hombre!—aquí hablando con él—que esto ha de ser con la mente, no con el vientre; como persona, no como bestia. Señor has de ser de todas las cosas criadas, no esclavo de ellas; que te sigan, no te arrastren. Todo lo has de ocupar con el conocimiento tuyo y reconocimiento mío (Ibid.) [21]

Encomendándole así sobre toda criatura un señorío, que participa directamente de su poder creador y providente. Más clara y explícitamente aparece esta pretensión en los pasajes explicativos o propiamente filosóficos. Así en *El Héroe*:

> No debe un varón máximo limitarse a una ni a otra perfección, sino con ambiciones de infinitud aspirar a una universalidad plausible (Hér.,VI)

Y en *El Discreto* vuelve aun más explícitamente sobre ello: «Nace esta universalidad de voluntad y de entendimiento de un espíritu capaz, con ambiciones de infinito» (Discr., VII). Que no se trata de una expresión hiperbólica o mera licencia *dicendi*, puede comprobarse por el rango que concede en *El Héroe* a esta aspiración:

> Ventajas son del Ente Infinito envidar mucho con resto de infinitud. Esta primera regla de grandeza advierte, si no el ser infinitos, a parecerlo; que no es sutileza común (Hér., I)

Claro está que el hombre no puede ser infinito, y sólo le cabe pretenderlo o aspirar a ello en una línea dinámica y pro-

[21] Véase más explícitamente Crit.,I, cr. 9.ª

gresiva de perfección, y en esta medida, su infinitud potencial sería obra del artificio. A primera vista, el verbo «parecerlo» introduce un índice de simulación reprobable, pero, a mi entender, lo que quiere decir con ello Gracián es que tal infinitud es obra de la imitación y el artificio. Obviamente Gracián no podía convertir en primera regla de conducta la consagración de una apariencia o de un fraude, que raya en la impostura. No. El hombre no es ni puede llegar a ser Dios, pero deviene a su modo, un *deus ocassionalis* (o *aparientialis*), en cuanto se esfuerza por realizar en el tiempo, como vocación o tarea moral, la infinitud potencial de su poder.De ahí que el hombre no se satisfaga con nada, salvo con el Todo o salvo con Dios. Afirmaciones de este jaez eran frecuentes en el pensamiento ascético /místico, pero formaban parte también, más allá de los círculos religiosos, de la propia conciencia metafísica de la época acerca de la condición humana. La existencia del mixto demoníaco constituye una tesis antropológica central del barroco, que lo distingue del hombre armónico del Renacimiento como del hombre trágico del Romanticismo. En la cuarta de las *Meditaciones,* con que abre Descartes la filosofía moderna, ya aparece claramente formulada esta conciencia agónica del mixto, a propósito de la falibilidad del yo:

> y es que yo soy como un medio (*milieu*) entre Dios y la nada, es decir, situado de tal suerte entre el soberano ser y el no-ser, que, en tanto que un ser soberano me ha producido, no se encuentra en mí, verdaderamente, nada que me pueda conducir al error; pero, en tanto que me considero como partícipe en ciertra manera de la nada o del no-ser, es decir, en tanto que yo no soy el soberano ser, me encuentro expuesto a una infinidad de faltas, de modo que no debo asombrarme si me engaño [22]

[22] Méditation quatrième, en *Oeuvres et lettres,* Bibl. de la Pléiade, Ed. Gallimard, París,1953, pág. 302.

La «paradoja cartesiana del hombre finito-infinito», como la llama Paul Ricoeur, es responsable de la «in-coincidencia», «desproporción», y en última instancia, «labilidad» de la condición humana. «Es intermediario porque es mixto, y es mixto porque realiza mediaciones. Su característica ontológica como ser intermediario consiste precisamente en que su acto de existir es por identidad el acto de realizar mediaciones entre todas las modalidades y todos los niveles de la realidad dentro y fuera de sí» [23]. Platón fue el primero en calificar a *eros*, caminante y símbolo de la condición humana, como el demonio del intermedio (*daimon* del *metaxu*) [24], cuya obra consiste en mantener ligado el universo. Y en afinidad con Platón, subraya Plotino el carácter «anfibio» del alma, «viviendo por turno ora la vida de allá, ora la de aquí» [25], en un puesto intermedio, y, por tanto, mediador entre el mundo inteligible y el sensible. Se trata, pues, de un mixto trascendental, pues constituye la condición ontológica de todas las mediaciones y mixturas posibles en el orden óntico, de todas las relaciones, combinaciones y mistificaciones.

La idea del mixto vuelve aún más enfáticamente en los *Pensamientos* de Pascal, en un pasaje célebre por su dramatismo, bajo la figura de un yo escindido entre dos abismos, que lo reclaman y se lo disputan, el infinito y la nada:

> ¿Qué es, en fin, el hombre en la naturaleza? Una nada con respecto al infinito, un todo en relación a la nada, un medio entre la nada y el todo. Infinitamente alejado de comprender los extremos, el prinicipio y el fin de las cosas le están invenciblemente ocultos en un secreto impenetrable, igualmente incapaz de ver la nada, de la que ha sido sacado y el infinito donde está engullido [26]

[23] Paul Ricoeur, *Finitud y culpabilidad*, Taurus, Madrid, 1969, pág. 31.

[24] *Symposion*, 202e.

[25] *Enéadas*, IV, cap. 8, pr. 4, 30-35

[26] *Pensées*, en *Oeuvres complètes*, Bibl de la Pléiade, Gallimard, París, 1954, pág. 1106-07

Ahora ya no se trata simplemente de la posiblidad de errar, sino de la falta de una comprensión de los principios, por la constitutiva inadecuación del mixto con todo lo puro y originario. No obstante, la conclusión ontológica acerca de la finitud y labilidad del hombre es la misma: en cuanto mixto e intermedio entre el todo y la nada, el hombre es un ser desproporcionado, inquieto, inadecuado consigo mismo, un *perpetuum movile*. «Nada puede fijar al finito —precisa Pascal— entre los dos infinitos que lo encierran y lo rehuyen» [27]. El hiato constitutivo del hombre, fuente última del error, según Descartes, no es más que la inadecuación entre la envergadura de la voluntad, potencia de infinitud, como imagen que es de Dios [28], y la finitud del entendimiento, que se mueve en el orden de los límites y la medida. Para Pascal, este hiato es tan grande que cava el abismo interior del hombre, «dividido y contrario a sí mismo» [29]. Propiamente hablando, lo que expresa la paradoja del mixto, como subraya Ricoeur, no es otra cosa que «la trascendencia del hombre». «No creemos que la versión de la paradoja que empieza por la finitud —dice— tenga ningún privilegio sobre la versión inversa, según la cual el hombre sería infinitud, y su finitud sólo sería un índice *restrictivo* de esa infinitud, así como la infinitud es el índice de la *trascendencia* de la finitud [30]. Trascendencia, o la que yo llamaría trans-finitud o capacidad de rebasar los límites, de ampliar ilimitadamente el horizonte de su perfección, aun cuando siempre se encuentre fácticamente

[27] *Ibid.*, 1109.

[28] «Il n'y a que la seule volonté, que j'expérimente en moi être si grande, que je ne conçois point l'idée d'aucune autre plus ample et plus étendue: en sorte que c'est elle principalement qui me fait connaître que je porte l'image et la ressemblance de Dieu» (Méditation quatrième, *Oeuves et lettres*, op. cit., 305)

[29] *Pensées*, en *Oeuvres completes*, op. cit.,1168.

[30] *Finitud y culpabilidad*, op. cit., 32.

condicionado por su pertenencia a un tiempo y una circuntancia, y ligado a una carne mortal. «El hombre —concluye Ricoeur— está destinado a la racionalidad ilimitada, a la totalidad y a la bienaventuranza, al igual que se ve limitado a una perspectiva, condenado a la muerte y encadenado al deseo» [31].

El esquema ontológico del mixto, con su íntima tensión constitutiva, aparece también en el lenguaje simbólico de Gracián en la imagen del «hombre alado», procedente del mundo mítico platónico, pero recriada ya en el nuevo espíritu del cristianismo: «Admirado Andrenio le dixo:

> —Hombre o prodigio, ¿quién eres?
> Y él prontamente:
> —Ayer nada, hoy poco y mañana menos
> —¿Cómo menos?
> —Sí, que a veces más valiera no haber sido.
> —¿De dónde vienes?
> —De la nada
> —¿Y a dónde vas?
> Al todo
> —¿Cómo vienes tan sólo?
> —Aun la mitad me sobra
> —Ahora digo que eres sabio.
> —Sabio, no; deseoso de saber, sí
> — Pues, ¿con qué ocasión viniste acá?
> — Vine a tomar el vuelo, que pudiendo levantarme a las más altas regiones en alas de mi ingenio, la envidiosa pobreza me tenía apesgado (Crit., II, cr. 4.ª)

La tensión constituye la andadura del *homo viator*, en la doble dirección contrapuesta de la aspiración hacia el todo y la seducción por la nada. Casi al término del camino, a la hora

[31] *Ibidem,* 32-33

del desenlace final del curso de la vida, vuelve de nuevo el tema, pero agravado ya con una meditación de las postrimerías. Nuevas figuras simbólicas y situaciones extremas aguardan a los peregrinos. La disputa interior se escenifica en el altercado entre el Fantástico y el Ocioso, que riñen entre sí en una dura porfía:

> Yo —dixo el primero, queriéndolo serlo en todo—soy el que guío a los mortales pasajeros a ser inmortales, a lo más del mundo, a la región de la estimación, a la esfera del lucimiento
>
> —Gran cosa —dixo Critilo—: a esa parte me tengo.
>
> —¿Y tú, qué intentas?—le preguntó al otro Andrenio
>
> —Yo soy —respondió—el que en este paraje de la vida conduzgo a los fatigados viandantes al deseado sosiego, a la quietud, al descanso... (Crit., III, cr., 7.ª)

propuesta esta última que fue del agrado de Andrenio, pues, según dijo, «ya es tiempo de descansar»(Ibid.). Estas dos figuras vienen a simbolizar dos tendencias o espíritus antagónicos, a los que podríamos llamar, usando libremente los términos de Freud, el erótico y el tanático, el ímpetu de trascedencia y el desfallecimiento en el no-ser respectivamente. Y a renglón seguido, Critilo se encarga de traducir estas dos querencias del mixto en el esquema del conflicto entre la vida material, que acaba en nada, y la celeste (Ibid.). Más tarde Andrenio se siente tentado por el Poltrón epicureo, que le insta a que deponga todo cuidado: «*non curare de niente* sino del vientre», mientras se resiste resuelto Critilo, pues él está decidido a hacerse persona:

> Paréceme ...que toda esta ciencia del saber vivir y gozar para en pensar nada y hazer nada y valer nada. Y como yo trato de ser algo y valer mucho, no se me asienta esta poltronería (Crit., III, cr. 8.ª).

No es fácil, sin embargo, resistirse a la querencia del no-ser, pues reaparece luego en la voz seductora de una atractiva sirena, aniquiladora, según Critilo, de todo heroismo (Ibid.). Estás últimas tentaciones anuncian el desenlace definitivo del curso de la vida en dos suertes contrarias y excluyentes, simbolizadas por Gracián en la cueva de la nada y la isla de la inmortalidad. En la primera se esfuman y desvanecen, como el humo, los que no supieron o no quisieron resistirse a la querencia de la nada: «en lo que obraron: fueron nada, obraron nada, y así vinieron a parar en nada»(Ibid.). La condena a la nada es la consecuencia interna de la vanidad de la vida. En cambio, la isla de la inmortalidad acoge en una memoria inmarcesible las hazañas de los héroes. Pero antes de entrar en ella, un portero rigoroso les exigía a los peregrinos «las patentes firmadas del constante trabajo, rubricadas del heroico valor, selladas de la virtud»(Crit., III, cr.,12.ª). Allí sólo podían entrar los que llegaban hechos personas.

4. **El doble: la máscara y el simulacro**

Antes de reparar en los modos en que el hombre puede afrontar la intima tensión del mixto, conviene prestar atención a los sutiles fenómenos de enmascaramiento, en que éste se ve envuelto, en virtud de su constitución paradójica. Se trata de la duplicidad. Pascal la había nombrado sin detenerse a analizarla:

> Esta duplicidad del hombre es tan visible que hay quienes han pensado que nosotros tenemos dos almas. Un sujeto simple les parecía incapaz de tales y tan repentinas variaciones, desde una presunción desmesurada a un horrible abatimiento del corazón [32]

[32] *Pensées,* en *Oeuvres complètes*, op. cit., 1168.

Ahora bien, la duplicidad no mienta, sin más, al hombre dividido o escindido, sino a la doblez o a la ambigüedad, a la que define C. G. Dubois como «una estructura dual, no bajo forma de un conflcito sino de una duplicidad» [33] Doblez en el sentido de que compone ambigua y ambivalentemenmte dos movimientos contrarios. Eugenio d'Ors lo advirtió a propósito de la «paradoja muscular», característica del arte barroco, por ejemplo, en el caso del brazo de un ángel, como «la coexistencia de dos finalidades opuestas en el mismo miembro, de dos direcciones adversarias en el mismo esquema» [34]. La dualidad resulta doblez, cuando, en virtud de la ambigüedad característica, se torna conscientemente equívoca la dirección, a que se apunta, e incluso se pretende hacer pasar una dirección por otra. Es el fundamento del fenómeno de la doblez moral en el sentido de que alguien actúa equívocamente, induciendo con su conducta al engaño. Surge entonces una figura apócrifa de existencia

¿Qué tiene que ver, pues, con la constitución trascendental del mixto? Creo que es un fruto de la tensión interna, pero por modo derivativo o evasivo, en una modalidad inauténtica. Téngase en cuenta que la tensión no es algo negativo, sino productivo de conciencia, como ya vió Platón en la dialéctica de *eros*. En su análisis de la condición humana, V. Jankélévitch se refiere igualmente a la estructura del mixto o «criatura de entre-dos», «de instante y de intervalo» [35], es decir, de ímpetu creador y de mera continuidad o estado. «El hombre ambiguo, y en consecuencia ambivalente, está tomado entre su nostalgia y su vocación: la vocación del Instante, que es el vértigo del Hacer-sin-ser *(Faire-sans-être),* y la nos-

[33] Claude-Gilbert Dubois, *Le Baroque. Profondeurs de l'apparence,* Larousse, París, 1973, pág. 128.

[34] *Lo Barroco*, Tecnos, Madrid, 1993, pág. 85.

[35] *Philosophie première,* PUF, Quadrige, Paris, 1986, pág. 240.

talgia del Estado, que es la complacencia en el Ser-sin-hacer (Être-sans-faire)» [36]. Fácilmente se deja reconocer en estas expresiones la tensión del *eros* platónico:

> Lo que es real es el esfuerzo laborioso, rudo, dificultoso, del alpinista por poner un pie delante de otro; es la victoria continuada sobre la contínua pesantez, la levitación a cada paso comprometida por la gravitación, el ímpetu ascensional tentado por la horizontal, que le propone la etapa y el nivel y sustituiría la estación a la moción, la altitud en acto a la escalada. La idea de una dialéctica escalonada o por estratos nace de este debate entre el impulso (*élan*) y el rellano (*palier*) [37].

Creo que no es en modo arbitario traducir esta tensión al esquema barroco del todo y la nada, pues el mismo Jankelevitch viene a reconocer que en el instante creador, «casi nada» (*presque rien*) el mixto toca con lo absoluto [38]. La tensión constituye, pues, la vida del intermediario. Trasponiéndolo a la categoría de la transcendencia o transfinitud, podría afirmarse que, gracias a la tensión, el héroe puede darse figura ejemplar, conferir sentido y valor personal a su vida, combatiendo por el todo contra la nada. Se requiere, pues, la resolución existencial, en que, expuesto en el quicio de la tensión, el héroe se decide creadoramente por poner su obra frente a la inercia y la rutina. La obra misma se sostiene en el impulso creador de un querer aspirante, renaciente, que la libra de la caída entrópica

[36] Ibidem, 245.

[37] Ibidem, 241.

[38] «En el fondo, intervalo e instante son una sola y misma intermedianeidad, contemplada ya sea en su base, en tanto que *esse* o estado, ya sea en la fina punta adamantina de la intuición, del coraje y de la alegría, es decir, para llamar estas tres cumbres con un solo nombre, en la fina punta del amor que es el punto de tangencia del alma con lo absoluto» (Ibidem, 244)

en la nada. El empeño por sobre-ser prevalece sobre los modos en que el no-ser, —la rutina, la inercia, la complacencia, la pasividad... —se infiltran en la vida humana. Ya se trate de la virtud o del saber o de cualquier otra forma de valor, los hay tan sólo por medio del esfuerzo creativo, si supera y en tanto que supera la resistencia, o mejor de-sistencia, de la querencia tanática. Por eso hay heroismo, que mienta el arduo esfuerzo con que el ímpetu creativo se impone a la pasividad y disolución.

Se produce, por el contrario, una inversión existencial, cuando la tensión del mixto cesa de ser productiva, porque ha sido anulada o descargada por modo derivativo o sucedáneo. En tal caso, los modos del no-ser prevalecen contra el esfuerzo de la creación, en cualquiera de sus formas, —la aspiración a la virtud y a la verdad, la exigencia de lo ideal, la rebelión contra lo dado—. El mixto, incapaz de sufrir el antagonismo, que lo habita, lo evade, situándose fuera de su tensión, en una pirueta imaginaria. Desconecta entonces una querencia de la otra, o las niega, confiándose a la inercia de lo establecido, y en lugar de la obra, erige imaginariamente el ídolo de una representación sustitutiva. No obra en realidad ni produce valor sino que «especula», esto es, proyecta en un espejo imaginario el sueño de su impotencia. Rehusando la exigencia y la disciplina, se satisface ilusoriamente en un fantasma. Esto es posible en el medio de la imaginación, cuando la potencia, incapaz de procurarse una figura apropiada, de aparecer y hacerse valer en su real envergadura, se limita a jugar con el margen de la mera apariencia. Recuérdese que, según Gracián, todo pasa en imagen y en represetación en esta vida. Pero la imaginación es un medio falaz, porque concurre con el deseo, el propio o el ajeno, en la fabricación de un espejismo. Es un pensamiento desiderativo, iluso, cuando devana, e ideológico, si pretende hacerse valer socialmente:

> Nunca lo verdadero pudo alcanzar lo imaginado, porque el fingirse las perfecciones es fácil, y muy dificultoso el conseguir-

las. Cásase la imaginación con el deseo, y concibe siempre mucho más de lo que las cosas son (M,19)

Cabe, pues, que la imagen, en lugar de expresar y realizar la potencia o el caudal del yo, se desgaje del fondo sustancial (des-doblamiento) y lo suplante y encubra (en-doblamiento) bajo la apariencia de algo que parece ser el sí mismo sustancial, esto es, la unidad activa, consecuente y coherente, de todas los modos o maneras del yo, pero no es sino un caparazón vacío, sin más unidad que la que le presta la mirada ajena. Es el doble con sus inumerables figuras[39]. La doblez es un pliegue falso, donde no se condensa el ser sino el vacío, o como suele decir Gracián, el humo o el aire. Representa la eficacia de la imagen, desprendida del fondo o del caudal, fingiéndole un falso cielo, una exterioridad inane, una manera brillante pero ciega, donde no alcanza a reverberar la potencia del yo.

Son ídolos de la imaginación,fantasmas de la apariencia; todas están vacías, y hacemos creer que están llenas de sustancia y solidez. Métese uno por dentro en la de un sabio y húrtale la voz y las palabras; otro en la de un señor, y a todos manda y todos sin réplica le obedecen, pensando que habla el poderoso, y no es sino un bergante (Crit., II, cr. 7.ª)

Se trata de figuras apócrifas de existencia heroica, obtenidas por desdoblamiento y encubrimiento del poder o de la impotencia, y que suponen una inversión de la sustancia. En

[39] Como ha escrito Claude-Gilbert Dubois, «el destino y la naturaleza del hombre son por esencia ambiguos, pues su condición se define por el punto de entrecruzamiento de influencias contrarias de Dios y del Demonio: la máscara, la mentira, la hibridación, la lisonja, todos estos seres-dobles son el signo mismo de la falta de ser» (*Le Baroque, Profondeurs de l'apparence*, op. cit., 148)

lugar de la síntesis paradójica, siempre ardua y problemática, el mixto relaja o anula la tensión, yuxtaponiendo y componiendo la vacua idealidad de la imagen con una pasividad inerte, un «dios ilusorio» con una opinión vigente por la demanda y la presión social, e invirtiendo así el sentido de la obra heroica en un fetiche de ocasión en el mercadeo de la fama. En cierto modo podría hablarse de una alienación del poder creativo en una pseudoobra, que se hace pasar por lo que no es. El sujeto se vuelve «hipócrita», porque existe sólo en el juego social de sus máscaras. Entonces, lleva razón Jankelevitich, «se instala deliberadamente en el gabinete mágico de las vanidades y de los encantos: las ilusiones de los espejos, las quimeras del fuego, las ligeras sombras y las opiniones, tan inconsistentes, tan superficiales y tan frívolas como los reflejos, son los objetos preferidos de su especulación» [40]. Su error, sin embargo, —el de Jankelevich—, es no ver que el sujeto de esta instalación deliberada no es Baltasar Gracián, como él cree, pues Gracián ha denunciado ásperamente, ya desde *El Discreto,* la figurería y la hazañería (Discr., XVI y XX) en cuanto formas apócrifas. No se trata de la especulación de Gracián, sino de la especulación con la imagen que hace el mixto. Como se declara en *El Criticón*, ponderando la eficacia de la apariencia: ser algo sin parecer es «la suma necedad, y el gran primor, es no ser y aparecerlo, eso sí que es saber» (Crit.,II, cr.,7.ª). Pero ésta no es la opinión de Gracián, sino de un pseudoermitaño, que pretende confundir a los peregrinos, con el saber pragmático que domina en el mundo. En su gran teatro o escenario, donde todos los poderes com-parecen y compiten, en el medio de la representación universal, triunfa omnímoda la imagen, y con ella, el juego de las apariencias, de los dobles y las máscaras. Del «mundo», en cuanto enemigo del alma, se dice precisamente en *El Criticón* que «reina-

[40] «Apariencia y manera», art. cit.,39.

rá en la fantasía, es decir, en el medio de la imagen, donde puede tentar y seducir con el sortilegio de las apariencias, de modo que los aspirantes a personas se dejan robar el alma o la sustancia. La «carne», a su vez, tienta en «la hermosura», lo que podríamos traducir como el brillo seductor de la apariencia, de la mera *dóxa* carente de verdad, y en cuanto al demonio, «rey de los mentirosos», lo hace reinar Gracián en «el distrito del ingenio»» (Crit., II, cr., 9.ª), es decir, en el medio del poder inventivo, —el centro mismo del entendimiento—, poniéndolo al servicio de la mentira. En última instancia, toda tentación brota del ilusionismo, que acarrea, bajo ciertas condiciones, la seduccion imaginativa. Precisamente contra estos poderes alerta Gracián. En *El Criticón* hay buena prueba de ello. Toda la crítica del mundo invertido de su época, que hace Gracián (I, 6), tiene esta inspiracion fundamental: denunciar y destruir la seducción de la imagen, aun consciente de que las imágenes no pueden menos de existir, y es preciso estar en guardia contra su sortilegio. Gracián combate el esteticismo, el brillo seductor de la imagen, de la mera *pose,* de la propaganda y el espectáculo, del ingenio destructivo, que corrompe al hombre en el devaneo de los personajes y de las máscaras. Esta es la gran tentación para la persona. Y frente a esto, Gracián no tiene otro antídoto que el estricto eticismo de una moral del desengaño o la des-ilusión.

La doblez inficciona el mundo. El ejemplo más característico de esta duplicidad tiene que ver con la virtud, que constituye para Gracián la quintaesencia del valor. Lo más preciado y apreciado es aquello que más se presta a la falsificación fraudulenta, para cubrir socialmente una demanda. De ahí que cuando nuestros dos peregrinos de la vida, intentan subir al escarpado monte donde se asienta el palacio de Virtelia, van a recibir una propuesta tentadora de parte de un extraño ermitaño:

> Porque habéis de saber que aquí más cerca, en lo fácil, en lo llano, mora otra gran reina muy parecida en todo a Virtelia, en el aspecto, en el buen modo, hasta en el andar, que le ha cogido los aires; al fin, un retrato suyo; solo que no es ella, pero más agradable y más plausible, tan poderosa como ella y que también hace milagros (Crit., II, cr. 7.ª)

Es la hipocresía, con aire de virtud y por la vía corta del atajo, sin sus esfuerzos y disciplinas. «Esta en nada escrupulea, tiene buen estómago, con tal de que no haya nota ni se sepa: todo ha de ser en secreto (Ibid.) Y el ermitaño apócrifo, otro doble, les muestra el apócrifo convento, donde, so capa de virtud, todos hacen lo contrario de lo que parecen:

> con capa de necesidad hay quien se regala y está bien gordo, con capa de justicia es el juez un sanguinario... con capa de servir a la república y al bien público se encubre la ambición (Ibid.)

Pero la hipocresía no es sino el rótulo general de todo lo apócrifo, de cuanto se hace pasar por lo que no es, del doble y de la máscara. Como la virtud, también el valor, o el amor, o el saber tienen su doble, su máscara, su imagen invertida en el mercado de las apariencias:

> Hasta esa casa del saber toda ella es apariencia. ¿Qué pensabas tu ver y tocar con las manos la misma sabiduría? Muchos años ha que se huyó al cielo con las demás virtudes en aquella fuga general de Astrea. No han quedado de ella sino unos borrones de ella en estos escritos que aquí se eternizan (Crit., II, cr. 6.ª)

Si bien se observa, este texto introduce una nueva y turbadora complejidad en el tema. Gracián no sólo critica un mero saber aparente, una máscara del saber, como la hipocresía lo es de la virtud, sino la misma casa del saber, —del ver-

dadero saber, se supone, según los criterios mundanos—, por la sombra fantasmal que habita en ella.

No se trata, por tanto, de una imagen apócrifa del saber, sino de que el propio saber com-pone o encierra en sí mismo un no-saber, o mejor, anti-saber, algo que lo emparenta con la ignorancia estúpida, pues no es consciente de sí misma. No es la *docta ignorantia* como fuente de sabiduría; antes al contrario, la presunción y autosuficiencia de un saber, que no sabe de sus límites. De aquí que sea un simulacro del saber, pues es tanto él mismo como su otro. Tomo aquí el término «simulacro» según el sentido que le atribuye Foucault a propósito de la obra de Magritte y Klosowski. El simulacro no se funda en la relación vertical de semejanza con un modelo o arquetipo, sino en la mera similitud entre elementos, que remiten unos a otros en una cadena especular. «La semejanza sirve a la representación, que reina sobre ella —precisa Foucault—; la similitud sirve a la repetición que corre a través de ella. La semejanza se ordena al modelo al que está encargada de acompañar y dar a conocer; la similitud hace circular el simulacro como relación indefinida y reversible de lo similar con lo similar»[41]. Lo propio de la pintura de Magritte, donde se ha perdido toda referencia a modelos o cosas en si, piensa Foucault, es «disociar la similitud de la semejanza», abolir un orden ideal, como fundamento de la representación correcta, para entretenerse en los juegos especulares de lo simulacros. Ahora bien, Klosowski le añade una nueva caracterización. La similud puede darse entre términos que son, sin embargo, opuestos, al modo como el genio maligno cartesiano se asemeja al Dios voluntarista del ockamismo, o éste a aquél, aun siendo su antagonista. Se trata de lo mismo y, a la vez, de lo otro. El simulacro es «el signo de la presencia de

[41] Michel Foucault, *Esto es no es una pipa. Ensayo sobre Magritte,* Anagrama, Barcelona, 1981, pág.64.

una divinidad (y posibilidad recíproca de tomar este signo por su contrario); llegada simultánea de lo Mismo y de lo Otro (simular es, originalmente, venir juntos)» [42]. He aquí lo turbador del simulacro, un signo difractado, que encierra lo mismo y lo otro, que lleva consigo, como su revés, la imagen invertida de sí mismo. En este sentido, la casa mundana del saber es ella misma un simulacro o simulación, pues es también y conjuntamente la casa donde anidan las apariencias. El saber mundano conlleva el anti-saber, porque no se mueve en el orden sustantivo de la verdad, sino de las similitudes y las diferencias, y «no hay cosa más contraria a la verdad que la verosimilud» (Crit., III, cr. 10.ª) —se lamenta Critilo—, esto es, la apariencia de verdad, fundada tan sólo en vestigios y fragmentos, que no son más que «borrones», dice Gracián, pues la pura sabiduría, como la virtud en sí o la felicidad, «desde la fuga general de Astrea», ya no se encuentran en el mundo. El mixto demoníaco no puede tratar con nada puro y originario, como pensaba Pascal. Toda su obra, incluso la más excelente, está ya tocada de contingencia, impurificada de no-ser,y en esta medida, genera una imagen defractada de sí misma. Es ella y su contrario. El saber mismo lleva como su sombra, como su lado invertido, una apariencia engañosa, pues él no se basta como saber de lo que real y verdaderamente importa, saber del último secreto. Y otro tanto le pasa a la virtud, que por muy pura y acendrada que sea, no puede eliminar la sombra del no-ser, de la no-virtud, com-poniendo en sí el revés de sí misma. De la virtud ha dicho Gracián que es «lo único que es de veras» (Crit., II, cr. 7.ª), pero incluso en sus veras se encierra la ambigüedad, una duplicidad, y por tanto, la posibilidad del equívoco y la impostura.

[42] «La prosa de Acteón» en *Entre filosofía y literatura, Obras esenciales*, vol I, Paidós, Barcelona,1999, pág. 205.

5. El mundo al revés

El símbolo último de la duplicidad es el mismo *mundo*. Incluso el incauto Andrenio cae en la cuenta de que su nombre «mundo» está trucado. «Hasta el nombre miente. Calzósele al revés: llámese inmundo y de todas maneras disparatado» (Crit., I,cr. 6.ª). Tan duro reproche podría justificar un pesimismo ontológico, si el centauro Quirón, sabio y bueno, no se apresurase a aclararles que el desconcierto del mundo se debe precisamente a la libertad del hombre [43]. El mixto, incapaz de sostener productivamente la tensión, ha invertido el signo de la misma:

> Y es cosa de notar que, siendo el hombre persona de razón, lo primero que ejecuta es hacerla a ella esclava del apetito bestial. Deste principio se originan —dice— las demás monstruosidades: todo va al revés en consecuencia de aquel desorden capital: la virtud es perseguida, el vicio aplaudido; la verdad muda, la mentira trilingüe;los sabios no tienen libros y los ignorantes librerías enteras;los libros están sin doctor y el doctor sin libros;la discreción del pobre es necedad y la necedad del poderoso es celebrada (Ibídem)

Todo va al revés. Este es el aviso que nos da Gracián a la puerta misma del gran viaje. Y junto con él, por único viático, el consejo del sagaz Quirón: como todo anda al revés, hay que aprender a mirarlo de revés, «por la otra parte de lo que parece» (Ibid.). Sólo entonces se lo entiende al derecho. Este consejo es como el hilo rojo prudencial que atraviesa de cabo a rabo *El Criticón*. Más tarde lo dará un viejo, otra figura de la sabiduría práctica, (Crit., I, cr. 8.ª) o un loco ebrio

[43] Y en otro lugar: «Ninguna de todas las cosas criadas yerra su fin, sino el hombre; él solo desatina, ocasionándole este achaque la misma nobleza de su albedrío» (Crit., I,cr. 9.ª).

(Crit., II, cr. 13.ª), porque es bien sabido que sólo los locos dicen la verdad. Todas las escenas y situaciones experimentadas van, por otra parte, abonando la gran tesis de que el mundo está al revés. «El mundo va a ser revelado bajo el signo de Jano — comenta A. Redondo— [...] El mundo, y el hombre a su cabeza, es una gran fachada semoviente y engañosa, donde todo no es más que artificio y mentira. Es la lección que Critilo va a dar a Andrenio a lo largo del *Criticón*» [44]. A decir verdad, la lección se debe al centauro Quirón, como una voz en *off* del propio Gracián. De ahí la necesidad de mirarlo y escudriñarlo con esmero. A la metáfora del teatro,— el gran teatro del mundo—se sobrepone ahora la del libro cifrado, —el gran texto del mundo—que importa mucho saber interpretar correctamente. Al igual que en el teatro «todo pasa en representación, en el gran libro del mundo, «cuanto hay pasa en cifra»(Crit., III, cri. 4.ª). Cifra es la escritura críptica que encierra un sentido oculto, distinto y aún opuesto al manifiesto. En otros términos, la cifra es la escritura del apócrifo, del mundo invertido:

[44] «Monde à l'envers et conscience de crise dans le *Criticón* de Baltasar Gracián», recogido fragmentariamente en *Suplementos, Baltasar Gracián. Selección de estudios, investigación actual y documentación*, Anthropos, Barcelona,1993, pág. 184. Por su parte, J.A. Maravall destaca el tema del «mundo al revés» como un tópico fundamental de la cultura barroca, que aunque de sentido conservador pudo trocarse en dirección contraria: «Siguiendo esta línea —escribe— al perderse la creencia —propia de grupos privilegiados— en el orden de una razón objetiva, mantenedora de justicia y armonía, se pasaría —en los no privilegiados, cada vez intelectualmente más disconformes— a convertir el tópico del mundo al revés en una fórmula de protesta social» (*La cultura del barroco*, op. cit., 317. ¿Dónde situar a Gracián?, pues su postura es innegablemente crítica, incluso del mundo social y político, y, sin embargo, lo es porque cree en una razón universal, aun cuando de inspiración teológica.

> Las más de las cosas no son las que se leen;ya no hay que entender pan por pan, sino por tierra; ni vino por vino, sino por agua, que hasta los elementos están cifrados en los elementos,¡qué serán los hombres! Donde pensareis que hay sustancia, todo es circunstancia, y lo que parece más sólido es más hueco, y toda cosa hueca, vacía (Crit., III, cr. 4.ª)

De ahí la necesidad de un nuevo arte de descifrar, o mejor de «desenmascarar la realidad» [45], cuya clave interpretativa no es otra que«aplicar la contracifra», esto es, mirar o leer al revés, invirtiendo la inversión. En este contexto, alude Gracián a los hombres diptongos, cifra de la doblez, que pretenden pasar por verdaderos hombres, si no se les aplica la contracifra. El diptongo es «una rara mezcla» de piezas extrañas y dicordantes, casi un doble o disfraz, pues es lo contrario de lo que parece: diptongo es un demonio con cara de ángel o un ángel con apariencia de demonio, esto es, un mixto de contrarios en confusión. «Diptongo —dice Gracián— topareis de sí y de no», es decir, lo uno y lo otro, sí y no conjuntamente, un sí que es no, que cuando parece afirmar niega, y un no-sí, que cuando niega afirma:

> Los más son diptongos en el mundo, unos compuestos de fieras y hombres, otros de hombres y bestias, cual de político y raposo, y cuál de lobo y avaro...Hallareis los más vacíos de sustancia y rebutidos de impertinencia.... Los indoctos afectados son buñuelos sin miel, y los podridos, bizcochos de galera. Aquel tan tieso cuan enfadoso es diptongo de hombre y estatua, y destos topareis muchos». (Ibid.)

Pero, no es cuestión sólo de mezcla, sino de duplicidad, de ser tanto lo uno como lo otro, generando con ello un permanente equívoco. Es el *alterutrum*, del que dice Gracián, que

45 J.L. Aranguren, «La moral de Gracián», art. cit., 350.

«es la gran cifra que abrevia el mundo entero, y todo muy contrario de lo que parece» (Crit., III, cr.4.ª). En cuanto cifra ontológica del mundo —que, como ya vimos, llamándose mundo tiene obras de in-mundo—, el *alterutrum* expresa la duplicidad y la inversión universal.

Mas ¿cómo juzgar a los diptongos si se está caído en la mezcla? ¿Es que se da en alguna parte el hombre enterizo y simple, de una sola pieza, cuyo sí es sin no, y su no sin sí, sin confusión ni equívoco? ¿Dónde está tal medida?, porque ya se ha visto que el hombre es un mixto, un extraño intermediario entre el todo y la nada, para el que no puede darse nada puro y originario. ¿Es acaso también el mixto demoníaco un diptongo, o el diptongo una suerte de mixto decaído en la apariencia, anegado en sus dobles? Creo que ésta es la cuestión capital de la antropología graciana, en la que se decide si la tarea del hombre en este mundo, su empeño en hacerse persona, es una empresa vana o una hazaña heroica. He calificado antes al mixto, *homo duplex*, de trascendental, refiriéndome con ello a una estructura ontológica, la transfinitud, que es condición del hacerse persona, pues posibilita tanto una existencia resuelta hacia su vocación de infinitud, pese a la resistencia de la facticidad y el no-ser, como una existencia decaída o inauténtica, que se engolfa en lo dado y se confía a la inercia y a la nada, anestesiando su ímpetu de trascendencia. El mixto es la condición estructural de ambas posibilidades de existencia, tanto de lo uno como de lo otro, de la resolución heroica como de la disolución pasiva, por utilizar categorías existenciales de la Ontología fundamental de Heidegger. La legitimidad hermenéutica de este esquema existencial se basa, en última instancia, en una ontología dinámica, como la graciana, esto es, no sustancialista ni esencialista, en la que ser o existir es un acontecer productivo, que inflexiona el mundo en su sentido y valor. Sólo que en Gracián, a diferencia del finitismo heideggeriano, la existencia resuelta no encara la muerte sino la infinitud, mientras

que la inauténtica se consume en una pasión de mistificación y aniquilamiento.

El mixto no es, pues, un diptongo antropológico, pues en éste los elementos contrarios coexisten inertes, meramente cosidos en su nuda facticidad por la naturaleza, el hábito o la presión social. En el diptongo no hay cultura del yo ni de la libertad autocreativa. El diptongo es más bien la figura existencial invertida de la existencia heroica. Falta en el diptongo aquella tensión productiva de los contrarios, que genera un ímpetu creativo, en permanente autotrascendimiento. Falta una obra viva, capaz de regularse, criticarse y trascenderse a sí misma. Le falta, en suma, el ingenio inventivo y el juicio reflexivo, la originalidad práctica del héroe y la capacidad de reflexionar sobre sus experiencias a partir del desengaño. Y, sin embargo, podemos comprender al diptongo como un caso degenerativo del mixto trascendental que es el hombre, cuando decae en la facticidad, es decir, cuando anulada la tensión productiva, sin conciencia del no-ser ni del sobre-ser, de la muerte interior y del renacimiento autocreativo, pretende ser un todo acumulativo, a retazos y «remiendos» de lo que se lleva, y por el atajo de la apariencia, sin trascenderse en su obra. El diptongo es el antihéroe, el apócrifo que ahoga su libertad autocreativa en el juego de los dobles y las apariencias.

Pero, ¿dónde encontrará el mixto/héroe la medida de su exigencia? Esta es la última y más definitiva pregunta. Para responderla, téngase en cuenta que un mundo invertido presupone siempre un paradigma,como ya vió Platón, un verdadero mundo, que se deja adivinar o barruntar detrás de la inversión, como su auténtico rostro. Mundo verdadero que es, por lo demás, arcano o secreto, que sólo llega en vislumbres de lo que se perdió al nacer o al caer en este otro mundo, y que, por tanto, nunca se tuvo. ¿Dónde se encuentra ese mundo verdadero?, porque Gracián, hombre moderno, no puede refugiarse en el platonismo ni proponerse sin más el abandono o desprecio de este mundo, al modo estoico, ni, al modo

de los místicos, ir a parar, como cree Aranguren, a una «sabiduría quietista, desengañada»[46]. Decir que el mundo verdadero se encuentra en Dios es simplificar demasiado las cosas. Dios puede ser su clave, —es su clave para Gracián—, pero el mundo verdadero no está dado en ninguna parte, pero tampoco es una mera utopía. Para el moralista Gracián, el mundo verdadero está vinculado al esfuerzo arduo del héroe por hacerse persona. Se construye, pues, al filo del devenir racional del hombre, a golpes de resolución creadora, en lucha por sobre-ser contra la inercia del no-ser y la muerte. El combate de esencia y apariencia sólo se deja despejar en el orden moral. Lo normativo no está en una esencia dada de las cosas, con la que hubiera que contrastar su apariencia, sino en un principio diamantino de actuación. *El Criticón* remite a la razón práctica, cuya consumación es la virtud. Es en el palacio de Virtelia donde Lucindo, el varón de las luces, descubre a los peregrinos que en el palacio de Virtelia «todo va al revés del mundo»(Crit., II, cr. 10), o en otros términos, que la virtud es el revés del mundo invertido, es decir, el mundo verdadero o el mundo en quicio. La virtud es la excelencia en obra, pero en aquella obra que puede valer como un universo significativo. Es tesis fundamental de *El Criticón* que a la virtud sólo se accede por el desengaño, la exigencia y el esfuerzo o trabajo. La tesis está abonada en pasajes aforísticos del *Oráculo manual*: «Sólo en la bondad no vale esta regla de vivir[47], que siempre se ha de platicar (practicar)la virtud. Desconócese ya, y parece cosa de otros tiempos el dezir verdad, el guardar palabra»(M,120). En otro momento, a propósito del «hombre sustancial» o del hacerse persona, contrapone Gracián clara y explícitamente, al brillo engañoso y utilitario de la apariencia, la dureza diamantina de la verdad, que, a la postre, resulta ser también provechosa:

[46] Ibídem, 344.
[47] Se refiere a la pragmática y acomodaticia.

> Sólo la verdad puede dar reputación verdadera, y la substancia entra en provecho. Un embeleco ha menester de otros muchos, y así toda la fábrica es quimera, y como se funda en el aire es preciso venir a tierra (OM,175)

Pero, puesto que la virtud y el saber tienen también su doble y hasta su simulacro, ¿cómo saber que en la virtud no hay impostura? Nos asalta de nuevo la posibilidad del hombre diptongo, de que el héroe no acabe siendo más que un remedo, un mascarón de virtud, de la recaída en la vana figurería y hazañería sin objeto:

> Los peores son los caricompuestos de virtud y de vicio, que abrasan el mundo (pues no hay mayor enemigo de la verdad que la verosimilitud (Crit., III, cr. 4.ª)

En la verosimilud se funda el simulacro. Ya se ha visto que éste conguja lo mismo y su otro, el saber o la virtud y su sombra, pues son algo que pasa en «representación y en imagen», esto es, enredado con la posibilidad de su propia apariencia. ¿Cómo despejar esta constitutiva ambigüedad?

6. El barroco, cultura de la ambigüedad

¿Es el barroco una cultura de la ambigüedad? Entiendo aquí por ambigüedad una experiencia del ser-en-el-mundo donde reina la duplicidad. ¿Es acaso ésta la experiencia de trasfondo contra la que se debaten los hérores más característicos del barroco? Hamlet, Segismundo, don Quijote luchan contra una turba de engañosas apariencias, que los confunden, y cuando vencen sobre ellas, surge la duplicidad más turbadora, pues acaso el gesto heroico justiciero de Hamlet ha sido sólo venganza, o el soberano de Segismuno lleva dentro un tirano, del que tendrá que liberarse para alcanzar la ver-

dadera libertad, o el loco idealista de don Quijote encierra la fatuidad de un corazón, que pretende erigirse en la ley del mundo.

El héroe barroco tiene que resolverse en medio de las apariencias que lo cercan, en medio de sus dudas y vacilaciones, acertarse en su verdadero ser. La resolución sería la salida voluntariosa de un dilema entre la esencia y la apariencia, que se corta heroicamente en el rapto de una de-cisión. Pero ¿es acaso posible? Ya se sabe cuál es, según Gracián, «el engaño de muchos, que nunca conocen la verdad en sí mismos sino en los otros» (Crit., III, cr. 4.ª). ¿Cómo hallar la verdad de sí mismo en medio de tanta confusión? Para ello sería preciso no sólo aprender del desengaño, lo que podría desembocar por sí solo en una actitud negativa o nihilista, sino estar abierto a una exigencia absoluta, a una medida de perfección, que sólo a él le está destinada, pues constituye su «sí mismo» personal. ¿Pero es posible esta exigencia absoluta, y su puesta en obra por el mixto, de modo que quedara a salvo de la duplicidad? La respuesta de Gracián sólo puede venir del secreto teológico, al que me refería al comienzo. Sólo si se presupone un verdadero mundo, como destino último del héroe, de donde proceden las llamadas o vislumbres, a destellos, de su verdadero ser o de su vocación, es posible la resolución heroica. Pero un mundo verdadero encierra *a priori* la existencia de una Verdad a salvo de toda contingencia y duplicidad. De lo contrario, todo el método de la formación graciana de la persona se mueve en el vacío

Hay ambigüedad en el mundo porque Dios se ha vuelto un *Deus absconditus*, (Crit., I, cr. 4.ª) que reclama ser buscado a través del desengaño; pero es superable la ambigüedad porque en Dios se guarda la clave de la recóndita armonía, que constituye el verdadero mundo. Si el barroco es la cultura de la ambigüedad es porque representa la época en que Dios comienza a retirarse de la escena, según expresión de G. Luckács, ante una libertad que cree contener en sí y por sí todas las claves de su acción. Pero si la ambigüedad puede ser

traspasada es por un rapto último de trascendencia, que aún pervive en los héroes del drama barroco. El *Deus absconditus* está a salvo de todo simulacro. Por un momento el pensamiento barroco contempla la posibilidad de que Dios mismo fuese también un *alterutrum*, el mismo y su contrario, el genio maligno bajo la faz de su omnipotencia providente. Pero tanto Descartes, como Gracián se aplican diligentememnte a conjurar este extrema posibilidad del sin-sentido. Descartes, a partir de la necesaria admisión de verdades eternas como fundamento del nuevo saber. Gracián, ante la exigencia de hacer productivo y formativo el desengaño como vía de la virtud. Razón teórica y razón práctica respectivamente riñen en el barroco las últimas batallas por salvar la Trascendencia desde el seno mismo del yo y su libertad. Se diría que su lema de combate se resume en los siguientes términos: Dios es necesario para que el mundo tenga sentido. Un paso más de tuerca, una acentuación de la polaridad, que constituye el mixto en una abierta escisión, un Dios necesario pero imposible racionalmente, como cree Pascal, y la ambigüedad deja paso a la tragedia [48]. Pero, a diferencia del jansenismo, el jesuitismo, ni siquiera el gracianista, puede abocar a lo trágico, porque se sostiene en una clave de razón teológica, al igual que el leibnizianismo.

Cuando quiebra definitivamente ésta, cuando cae tanto la ontoteología como la ética severa del deber y la virtud, sólo quedan la ambigüedad ineliminable, sin resolución posible, o la tragedia sin trascendencia. No por casualidad han sido éstos los dos caminos que ha recorrido la cultura moderna postbarroca: el romanticismo volviendo a la tragedia o a la contradicción existencial irresoluble entre fuerzas absolutas,

[48] Véase en este sentido la interpretación que ha hecho L. Goldmann del pensamiento trágico pascaliano, y en general, del teatro trágico francés en su obra *Dieu caché*, traducida al español como *El hombre y lo absoluto*.

—lo divino y lo demoníaco, la luz y la sombra—, que se disputan el corazón del hombre; y, de otra parte, el mundo de hoy, descubriendo que en lo absoluto también cabe el simulacro, que Dios mismo lleva en sí la duplicidad, que es lo divino y lo demoníaco, de modo que la ambigüedad es insuperable, cuando ya la razón, tanto la teórica como la práctica, no pueden hacer pie en el fundamento. Se ha liquidado el viejo combate filosófico entre la esencia y la apariencia, por un acontecer de «plausibles apariencias» sancionadas por el poder y la costumbre. El neo-barroco es un retorno del barroco, privado de alma; quiero decir, un barroco sin conciencia de la ambigüedad, un multiverso in-sustancial, ni siquiera «mundo invertido», pues el verdadero, al decir de Nietzsche, no era más que una fábula; pero tal vez éste, una vez perdida toda posible referencia ontológica a la verdad, sea otra fábula, que se puede contar y recitar literariamente para alejar o entretener la muerte.

ÍNDICE